

Ikoner – kunst eller hellige bilder

En komparativ analyse av ikoner i
ortodokse kirker og i Den norske kirke



Ida Elisabeth Hagen

Masteroppgave ved Institutt for klassisk filologi,
russisk og religionsvitenskap

Universitetet i Bergen

2007

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	3
1.1. Problemstilling	3
1.2. Forskningshistorie	5
1.3. Materiale og metode	9
1.3.1. Tekst	9
1.3.2. Bilder	10
1.3.3. Intervju	12
1.4. Begrepsklargjøring	12
1.4.1. Begrepet ”ikon”	12
1.4.2. Kirkene	13
2. Bakgrunn og kontekstualisering	17
2.1. Ikoner i en ortodoks kontekst	17
2.1.1. Teologi	18
2.1.2. Bruk av ikoner	21
2.1.3. Formspråk	23
2.1.4. Ikonmaleren	25
2.1.5. Hva er et ikon?	27
2.2. Bilder i en luthersk kontekst	28
2.2.1. Martin Luthers bildesyn	29
2.2.2. Reformasjonens konsekvenser for bilder i norske kirker	31
2.3. Kunsthistorisk bakgrunn	33
2.3.1. Ikoner i kunsthistorien	33
2.3.2. Kunstbegrepet	35
2.3.3. Forholdet mellom kirke og kunst	37
2.4. Oppsummering	39
3. Tekstanalyse – sak 22/04, Bispemøtets protokoll september 2004	41
3.1. Bispemøtet	42
3.2. Kulturmeldingen <i>Kunsten å være kirke</i>	43
3.3. Godkjennelsesmyndighet	43
3.4. Retningslinjer for inventar	46
3.5. Ikonet definert ut fra stil	48
3.6. Ikoner som økumenisk kirkekunst	51
3.7. Bruk av ikoner	55
3.8. Oppsummering	58

4. Ikonenes formspråk og motiv	60
4.1. Helgerud kirke	61
4.1.1. Barmhjertighetens mor	61
4.2. Grorud kirke	63
4.2.1. Jesus stiller stormen	64
4.3. Ås kirke	65
4.3.1. Jesus stiller stormen	66
4.3.2. Kristus	68
4.3.3. Jesus velsigner barna	70
4.4. Glemmen kirke	72
4.4.1. Jesus velsigner barna	72
4.4.2. Forklarelsen på berget	73
4.4.3. Jesus vasker disiplenes føtter	76
4.4.4. Tvileren Tomas	78
4.4.5. Ømhetens Gudsmoder	79
4.5. Takvam kapell	81
4.5.1. Den seirande Kristus	82
4.6. Drøfting og oppsummering	85
5. Ikonenes plassering og bruk	90
5.1. Regelverk for plassering og bruk av bilder	90
5.2. Kirkene	92
5.2.1. Helgerud kirke	92
5.2.2. Grorud kirke	94
5.2.3. Ås kirke	96
5.2.4. Glemmen kirke	97
5.2.5. Takvam kapell	99
5.3. Drøfting og oppsummering	101
5.3.1. Plassering av ikonene	101
5.3.2. Bruken av ikonene	103
5.3.3. Åndelig fornyelse i Den norske kirke	108
5.3.4. Oppsummering	110
6. Ikoner i Den norske kirke – Konklusjon	112
6.1. Ikonenes definisjonsgrunnlag	112
6.2. Ikoner som kirkekunst	113
6.3. Ikoner som bruksobjekter	115
6.4. Ikoner som økumenisk kunst	119
6.5. Ikoner i en statlig institusjon	121
7. Litteraturliste	124

1. Innledning

1.1. Problemstilling

I 1998 bestemte menighetsrådet ved Grorud kirke i Oslo å gå til anskaffelse av et ikon som del av interiøret i sitt kirkerom. I denne forbindelse ble det søkt til Riksantikvaren for rådgiving. Grorud kirke er listeført hos Riksantikvaren som å ha nasjonal interesse, og saker som gjelder slike kirker skal til rådgiving før det fattes vedtak av kirkelige myndigheter.¹ Riksantikvarens saksbehandler Oddbjørn Sørmoen svarte i brev til Oslo bispedømmeråd at man ikke ville motsette seg at ikonet ble hengt opp, og i dag er et ikon med tittelen *Jesus stiller stormen*, malt av Marit Lislerud, plassert bakerst i kirkerommet i Grorud kirke. Det er interessant i denne saken at Sørmoen i det samme brevet til Oslo bispedømmeråd erklærte at Riksantikvaren stilte seg ”spørrende til den sterkt økende bruk av ikoner i norske kirker”.² Ordlyden i brevet kan antyde at ikoner ble betraktet som noe fremmed i norske kirker. Videre etterspurte Sørmoen en uttalelse fra kirken om denne saken. Etterspørselen ledet til at Bispemøtet i september 2004 tok opp dette spørsmålet og i saksreferatet fra møtet presiserte, og i klartekst formulerte, fem bestemmelser rundt synet på ikoner i kirkerom tilhørende Den norske kirke.

Temaet for denne oppgaven er nettopp Den norske kirkes syn på ikoner i kirkerommet. Ikonet er en bildetype man gjerne forbinder med ortodoks kristendom, men som i senere tider har blitt tatt i bruk også i lutherske kirkerom i Norge. Grorud kirke er en av flere kirker som tilhører Den norske kirke som har ett eller flere ikoner som del av sitt inventar. Min interesse for dette temaet bunner i at min kunnskap om ikoner var begrenset til ikoner i en ortodoks kontekst, og til en viss grad i en katolsk kontekst, og oppdagelsen av at det også var ikoner i lutherske kirker, fremmet spørsmålet om hvordan dette ble forklart som å ”passe inn”. Derfor ønsket jeg å undersøke dette fenomenet, og finne ut hvordan disse bildene betraktes og forstås innenfor luthersk kristendom, nærmere bestemt innen Den norske kirke, og hvordan dette stemmer overens med, eller skiller seg fra, hvordan de ortodokse kirkene betrakter og forstår ikonene. I forhold til dette kan jeg formulere min oppgaves hovedspørsmål som:

¹ Alle kirker bygget før 1650 er automatisk fredet og saker som gjelder disse skal behandles etter både Kirkeloven og Kulturminneloven. Alle kirker som er bygget mellom 1650 og 1850 er listeført. Saker som gjelder disse skal til Riksantikvaren for rådgivning før det fattes vedtak av kirkelig myndighet etter Kirkeloven. En del kirker bygget etter 1850, som anses som å være av nasjonal interesse og ha verneverdi, er også listeført, og saker som gjelder disse skal behandles på samme måte som kirker fra før 1850. Grorud kirke ble bygget i 1902, og er ikke fredet, men står listeført hos Riksantikvaren som å være av nasjonal interesse.

² Riksantikvarens brev til Oslo Bispedømmeråd av 18.03.1998, ved saksbehandler Oddbjørn Sørmoen.

Hva er Den norske kirkes syn på ikoner i kirkerommet, sammenlignet med de ortodokse kirkenes syn på ikoner i kirkerommet, og hvordan viser dette seg i konkrete eksempler?

Svaret på første del av hovedspørsmålet vil avdekke hvordan Den norske kirke forklarer sitt syn på ikoner primært på et teologisk nivå, men også i forhold til kirkerettslige bestemmelser. Det finnes en mengde litteratur om ikoner i en ortodoks kontekst, og denne vil benyttes til å forklare de ortodokse kirkenes syn på ikoner, og videre hvordan Den norske kirkes syn står i forhold til dette. Denne redegjørelsen vil plassere seg på et hovedsakelig teologisk nivå. Andre del av hovedspørsmålet vil sette dette i forbindelse med konkrete eksempler på ikoner som er plassert i kirkerom tilhørende Den norske kirke i dag. Dette eksempelmaterialet utgjøres av til sammen elleve ikoner fordelt på fem kirker. Hovedspørsmålet vil besvares ved hjelp av tre delspørsmål, som vil vies hvert sitt kapittel i oppgaven.

Det første spørsmålet er hva Den norske kirke selv sier om sin innstilling til, og forståelse for, ikoner i kirkerommet. Dette spørsmålet dekker første del av hovedspørsmålet, og vil besvares ved hjelp av tekstmateriale, primært saksreferatet for sak 22/04 – ”Ikoner i kirkerommet” i protokollen fra det overnevnte Bispemøtet. Hensikten med gjennomgangen av dette er å gjøre rede for hva Den norske kirke bestemmer i forhold til ikoner i kirkerommet, og belyse hvordan dette argumenteres for. Dette spørsmålet vil besvares i oppgavens kapittel 3. Denne redegjørelsen vil dekke over flere punkter i forståelsen av ikoner, og konklusjonene fra denne tekstanalysen vil fungere overgripende og belysende i forhold til de to andre analysekapitlene, idet eksempler kan settes i forbindelse med offisielle bestemmelser og teologi.

Det andre spørsmålet er hvordan ikonene som oppstilles i kirkerom tilhørende Den norske kirke ser ut, og hvilke motiver de inneholder. Som det vil vises legger Bispemøtet i sine bestemmelser stor vekt på bildenes utseende og stil i definisjonen på ikoner, og ligger nær en kunsthistorisk beskrivelse av ikonene. Det legges også stor vekt på at bildene skal ha et motivinnhold som forkynner det kristne budskap. Dette gjør det viktig å undersøke hvilket utseende det er som karakteriserer de ikonene man finner i de lutherske kirkerommene, og hvilke motiver disse ikonene inneholder. Dette gjør det naturlig å benytte en kunsthistorisk tilnærming. Ikoneksemplene vil underlegges formanalyser og gjennomgang av motivinnhold. Hensikten med dette bildeanalysekapittelet er å finne ut hvordan ikonene i den lutherske kontekst helt konkret ser ut. Jeg vil avdekke likheter og forskjeller mellom formspråket og

motivene i disse og formspråket og motivene i ortodokse ikoner. Bildeanalysene presenteres i oppgavens kapittel 4.

Det tredje spørsmålet er hvordan ikonene plasseres i kirkerommet, og hvordan de brukes. Gjennomgangen vil her fokusere på det som finnes utenfor eksempelikonenes rammekanter, og de vil behandles som objekter plassert i et rom som er viet en ganske bestemt funksjon. Her vil jeg gå inn på den konkrete plasseringen av ikonene i rommet, og omgivelser som kan fortelle noe om omgangen med ikonene i disse kirkene. Jeg vil også gjøre rede for funksjoner og roller ikonene har eller gis gjennom plassering og bruk. Dette vil så relateres til det som finnes av retningslinjer og regelverk for bilders plassering og bruk i Den norske kirke. Dette spørsmålet vil besvares i oppgavens kapittel 5. I tillegg til at eksempelikonene er et kildemateriale i seg selv, vil de observasjoner som gjøres utfylles av opplysninger gitt av personer med tilknytning til de ulike kirkene hvor ikonene er oppstilt.

Oppgaven vil altså ta for seg ikonene slik de forstås på et teologisk nivå innen Den norske kirke, sammenlignet med hvordan de forklares i en ortodoks teologisk kontekst. Oppgaven vil i hovedsak være en religionsvitenskapelig oppgave, men vil ha et tverrfaglig preg, idet det vil bli nødvendig å trekke inn kunsthistorien som hjelpedisiplin. Dette er fordi ikoner er bilder og kunsthistorien er den disiplin som tradisjonelt har hatt bilder som studieobjekt, og på denne måten kan kunsthistorien tilby noe i forhold til historie, begreper, analysemetoder og kunstteori. I tillegg blir denne tilnærmingen naturlig idet Bispemøtet, som nevnt, i stor grad benytter en kunsthistorisk tilnærming til definisjon av ikoner. Men fokus i oppgaven vil hele tiden være på bildene i forhold til teologisk forklaring, ikke bare som bilder i seg selv.

1.2. Forskningshistorie

Det overgripende tema for min oppgave, ikoner i kirkerom tilhørende Den norske kirke, er et fenomen som er relativt nytt, og i forhold til både kunsthistorisk og religionsvitenskapelig forskning, plasseres min oppgave på et område hvor det finnes lite litteratur fra før. I det følgende vil jeg gjøre rede for den forskning som finnes, og som anses som relevant, i forhold til temaet for min oppgave.

Det finnes en stor mengde litteratur om ikoner spesifikt, både litteratur med en kunsthistorisk tilnærming som behandler ikonet som en kunstform, og litteratur med en mer teologisk tilnærming som behandler ikonet som et religiøst objekt. Et eksempel på det førstnevnte er kunsthistorikeren John Stuarts bok *Ikons* fra 1975. I denne boken har Stuart

presentert ikonmaleri først og fremst i forhold til steder, skoler og stiler, og med ikonenes spirituelle dimensjon som tillegg. Et eksempel på det sistnevnte er den betydningsfulle boken *The Meaning of Icons* skrevet av ikonmaleren Leonid Ouspensky og teologen Vladimir Lossky, utgitt første gang i 1952.³ Boken har blitt kritisert for å fremstille ikonene som teologiske argumenter på bekostning av bruken av dem, blant annet av teologen Kari Kotkavaara, men den står likevel som en av de første innføringer i ortodoks ikonmaleri i Vesten. Et eksempel på en bok som inkluderer både en kunsthistorisk og en religionsvitenskapelig tilnærming er kunsthistorikeren Hans Beltings bok *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art* fra 1994. Beltings bok omhandler ikke bare ikoner, men bilder knyttet til religion både i øst og vest, fra senantikken frem til reformasjonen. Som undertittelen antyder, behandler ikke Belting ikonene som kunst, men redegjør for dem både som religiøse bilder, og bilder med en bestemt stilhistorie. Av norske bøker om ortodokse ikoner kan man nevne Aasmund Brynildsens bok *De hellige ikoner* fra 1968, og Solrunn Nes' bok *Mysteriets formspråk*, utgitt første gang i 1998⁴.

I litteraturen om ikoner ser man ofte at ikoner fremstilles som en historisk heller enn en levende bildetype. Interessen ligger gjerne på ikonet som kilde til teologisk strid og påfølgende teologisk rettferdiggjøring på 700-tallet, og redegjørelsene slutter ofte på 14-1500-tallet, gjerne i Russland, da mange mener at ikonmaleriet her nådde sitt høydepunkt.⁵ På denne måten kan ikoner fra andre geografiske områder, og fra moderne tid, ofte falle utenfor. Kari Kotkavaara antyder at mange kunsthistorikere har ignorert kontemporære ikoner fordi de anses som av mindre autentisitet.⁶ Et problem knyttet til redegjørelsene som tar utgangspunkt i ikonenes teologiske forklaring, er på den andre side at ikonet fremstilles som en tidløs bildetype, den historiske utvikling faller utenfor. Hans Belting i er i den overnevnte bok opptatt av å understreke at ikonet ikke kan fremstilles slik, da det som andre bildetyper har en stilhistorie, og har blitt til i en bestemt kontekst. I min oppgave vil jeg, som forklart over, fokusere på det teologiske nivået i ikonets lutherske og ortodokse kontekst, men med en bevissthet om stilhistorie og variasjoner.

Litteraturen om ikoner er, med svært få unntak, begrenset til ikoner i en ortodoks kontekst. Litteratur som fokuserer på ikonet som religiøst objekt er gjerne opptatt av å beskrive ikonet i sammenheng med ortodoks teologi, og begrenses slik naturlig i forhold til ikoner i andre kontekster. Men kunsthistorisk forskning ser heller ikke ut til å ha tatt stor

³ Ouspensky og Lossky 1983.

⁴ Nes 2000.

⁵ For eksempel Ouspensky og Lossky 1983: 46, og Brynildsen 1968: 9.

⁶ Kotkavaara 1999: 10.

interesse i ikoner utenfor denne sammenhengen. Dette kan selvfølgelig være fordi interessen for ikoner i for eksempel protestantiske kirker er relativt ny, men man kan spekulere i om ikke ikonet som bildetype anses som å ”tilhøre” den ortodokse delen av kristendommen. To unntak som kan være verdt å nevne, er begge relativt nye bøker, og begge er norske. Kunsthistorikeren Gunnar Danbolt har skrevet boken *Vi så hans hellighet*, fra 2003, hvor han presenterer ikoner av den norske protestantiske ikonmaleren Hæge Aasmundtveit. Denne boken er i Danbolts egne ord en ”meditasjon” over ikonene, sett fra et kristent utgangspunkt, og ikke en kunstvitenskapelig analyse.⁷ Slik sett er boken kanskje ikke så relevant under overskriften ”forskningshistorie”, men den er likevel interessant, for det første fordi ikonene Danbolt tar for seg er malt av en norsk protestant, og for det andre fordi Danbolt i sitt meditative perspektiv ikke begrenser seg til ortodokse tolkningsrammer. Ikonmaleren Torstein Tollefsen har skrevet boken *Teologi i farger. Ikoner i Norge* hvor han, som tittelen antyder, beskriver ikoner laget i Norge. Tollefsens bok er ikke et unntak fordi han skriver fra et annet utgangspunkt enn det ortodokse, for det gjør han ikke, men fordi han presenterer ikoner av malere med ulik trobakgrunn, og diskuterer forskjeller mellom ikoner mellom en kristen tradisjon og en annen, mellom ikoner malt av malere med ulike trobakgrunner. Utover dette kjenner jeg ikke til litteratur som tar opp ikoner i en protestantisk kontekst.

Om bilder generelt i en protestantisk kontekst er det skrevet mer. Jeg vil nevne to interessante eksempler på bøker som tar for seg protestantiske bilder og bildesyn i reformasjonstiden. Den første er Lee Palmer Wandels bok *Voracious Idols and Violent Hands*, som utforsker kristne lekfolks respons til reformasjonen gjennom ikonoklastiske aktiviteter.⁸ Den andre er Joseph Leo Koerners bok *The Reformation of the Image*, som tar utgangspunkt i reformasjonsmaleren Lucas Cranach, en nær venn av Martin Luther, for å vise hvordan bilder ble brukt i reformasjonen, og hvordan det oppstod en ny protestantisk estetikk.⁹ Et mer relevant eksempel i denne sammenhengen er kunsthistorikeren David Morgans forskning på populære og masseproduserte bilders betydning for amerikanske protestanter. I artikkelen ”Imaging Protestant Piety: The Icons of Warner Sallman” fra 1993, presenteres deler av bildeproduksjonen til den amerikanske maleren Warner Sallman, tidligere ignorert av kunsthistorien, som et eget kildemateriale som kan fortelle noe om amerikansk protestantisme. Morgans forskning er interessant da den representerer et relativt nytt studiefelt, visuell kultur, som i sin grunnleggende tverrfaglighet går på tvers av disipliner som

⁷ Danbolt 2003: 9.

⁸ Palmer 1995.

⁹ Koerner 2004.

religionsvitenskap, kunsthistorie og andre kulturfag. Fordelene med denne tilnærmingen kan tydeliggjøres gjennom en kort redegjørelse.

Sentralt i kunsthistorien står naturligvis begrepet ”kunst”. Dette er et begrep som har sine røtter i en europeisk forståelse for bestemte bilder, som kan spores til renessansens idealer, og som gjennom en lang historie kan sies å ha blitt ladet med bestemte steds- og tidsspesifikke ideer og verdier. Det studiefeltet som kunstbegrepet tradisjonelt har referert til har blitt kritisert for å være for eksklusivt. Kritikk har gått ut på at kunsthistoriefaget etablerer en kanon som har antikken og renessansen som grunnlag, og at videre kunsthistorieskriving fortsetter ekskluderingen av kunst fra andre steder, tider og folk, gjennom stadig gjentakelse av den etablerte kanon.¹⁰ Slik er det at dette begrepet ikke er egnet for alle studier av bilder. Også i religionsvitenskapen kan man finne problemer knyttet til studium av bilder. I eldre religionsvitenskap ble bilder som primærkilder ofte oversett, idet et sterkt fokus på religioners tekster reduserte bilder til illustrasjoner av ikke-visuelle ideer. Siden ser religionsvitenskapen ut til å i stor grad ha fulgt kunsthistoriens målestokk, og oversett bilder ikke kunne fylle kunstbegrepets estetiske standarder. De bilder som kan karakteriseres som kunst forteller gjerne mest om offisiell religion.

David Morgans overnevnte artikkel kan illustrere disse problemene. Morgan forklarer at Warner Sallmans bilder har blitt forbigått av kunsthistorien, men er kjent for et stort antall amerikanske protestanter, og Morgan mener det er trolig at de kan bety mer for mange av disse som religiøst bilde enn kunst fra de ”store mesterne” noen gang vil gjøre. Morgan forteller videre at Sallmans kanskje mest kjente bilde, *Head of Christ* fra 1941, i 1984 ble rapportert å ha blitt reproduisert 500 millioner ganger.¹¹ Dette er med andre ord ikke et bilde som har blitt forbigått av kunsthistorien fordi det ikke ble lagt merke til, men fordi det ikke ble regnet som interessant fra et tradisjonelt kunsthistorisk utgangspunkt. Men bildet, og dets kontekst og bruk, kan være svært interessant for religionsvitenskapen. Morgan stiller spørsmål som hva dette bildet betyr for amerikanske protestanter, og hvorfor dette er tilfelle, og er opptatt av bildet som et eget kildemateriale som kan fortelle noe om amerikansk protestantisme.

Visuell kultur står som en alternativ fremgangsmåte i forhold til tradisjonell kunsthistorie hvor estetiske standarder kan ekskludere populære og masseproduserte bilder, bilder fra andre kulturer, og andre bilder som ikke kan møte kunsthistoriens målestokk. Slike studier kan synliggjøre det som har blitt overskygget av ”kunst” og inkludere det som

¹⁰ For eksempel av kunsthistorikeren Thomas DaCosta Kaufman (Kaufman 2002)

¹¹ Morgan 1993: 30.

tradisjonelt har ligget i periferien for kunstbegrepet. Disse oversette bildene kan være interessante i religionsstudier, nettopp fordi de ikke defineres som kunst. De er dermed laget for andre hensikter enn å være autonom, det vil si selvrefererende, kunst, og kan i religiøse kontekster fortelle noe om religionen slik den foregår på et mer allment nivå. Men det er ikke bare det alternative begrepet som er interessant her, det er også hvordan man behandler studieobjektet. I en slik tilnærming som visuell kultur tilbyr er man ikke bare opptatt av det visuelle produktet i seg selv, men også det samfunnet som bruker det og får det til å fungere, det aktuelle visuelle produktet må plasseres i sin kontekst. På denne måten ser man ikke et bilde som et tidløst kunstverk som uttrykker universelle verdier, men som et produkt av sin kontekst, og som noe som opererer i en bestemt kontekst. På denne måten er kontekst og funksjon minst like viktig som bildet selv.

Denne tilnærmingen er ikke her mest interessant fordi den tilbyr et alternativ til kunstbegrepet, for som det vil vises i oppgaven legger Den norske kirke stor vekt på at eksempelikonene er ”kirkekunst”. Tilnærmingen er interessant på grunn av fokuset på bildenes ytre kontekst, deres bruk og funksjon, og at bilder som materiale kan brukes til å avdekke viktig informasjon om religion.

1.3. Materiale og metode

1.3.1. Tekst

Etter det jeg kjenner til har ikoner som tema blitt tatt opp bare én gang i Den norske kirke. Dette skjedde ved Bispemøtet 8. – 9. september i 2004. Saksreferatet for sak 22/04 – ”Ikoner i kirkerommet” fra dette Bispemøtets protokoll, vil være den sentrale tekstlige primærkilden i min oppgave, og tas i bruk for å besvare spørsmålet om Den norske kirkes egen forklaring på ikonene. Som tillegg til denne teksten vil jeg også anvende to tekster skrevet i forberedelse til det nevnte Bispemøtet. Den ene er et forarbeid skrevet av Nemnd for Gudstjenesteliv, og den andre er et notat med forslag til protokollat skrevet av Bispemøtets generalsekretær Knut Erling Johansen. Bispemøtets saksreferat er formulert i korte vedtak, og de to forarbeidene kan hjelpe til å utdype argumentasjonen rundt Bispemøtets vedtak. Som indirekte kilde vil jeg trekke inn kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* fra 2005, og dens høringssvar, som kan bidra ved å belyse Den norske kirkes syn på kunst generelt. Sekundærkilder vil hele tiden benyttes for å utdype forståelsen av de primære tekstkildene. Bispemøtets protokoll, kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* og dens høringssvar, er å finne på Den norske kirkes

internettsider, kirken.no. *Kunsten å være kirke* er også utgitt i bokform på Verbum Forlag. Forarbeidene til Bispemøtet ble mottatt per e-post fra Bispemøtets seniorsekretær.

I gjennomgangen av dette tekstmaterialet vil jeg beskrive hva som uttrykkes i de enkelte vedtakene, og sette disse inn i et større bilde ved å trekke inn annen informasjon som kan belyse påstandene i vedtakene. Her vil det også være interessant å identifisere de ord og uttrykk som brukes for å justere eller modifisere påstandene. Argumentasjonen for påstandene vil beskrives ut fra vedtakene selv, de to forarbeidene til Bispemøtets behandling av saken, og andre kilder som kan bidra til å redegjøre for Den norske kirkes holdning til ikoner. Tekstmaterialet vil også kontekstualiseres ved at det gjøres rede for hvem som har skrevet teksten, hvem den er ment for, og hvilken betydning den har.

1.3.2. Bilder

De konklusjoner som kommer frem i forhold til Den norske kirkes syn på ikoner generelt, vil relateres til konkrete eksempler på ikoner som henger i kirkerom tilhørende Den norske kirke i dag. Jeg besøkte fem kirker som har ikoner som del av sitt kirkeinventar, og fotograferte og studerte disse ikonene og deres omgivelser. Disse kirkene var Helgerud kirke i Bærum, Glemmen kirke i Fredrikstad, Ås kirke på Ås, Grorud kirke i Oslo, og Takvam kapell i Arna.

Utvalget av kirker ble gjort i forhold til tre kriterier. Det første kriteriet var at ikonene var plassert i selve kirkerommet. Dette ble gjort for det første for å begrense utvalget, og for det andre fordi jeg anser kirkerommet som mest relevant i forhold til teologisk forklaring, siden det er et rom ment for gudstjeneste og rituelle handlinger. Eventuelle ikoner som er plassert i andre rom i de nevnte kirkene vil derfor ikke inkluderes i min oppgave. Derneft ble begrensningene foretatt ved at eksempelbildene på forhånd var identifisert som ikoner. Ikonene i Glemmen kirke ble beskrevet som ikoner i kirkens menighetsblad, ikonene i Helgerud kirke og Ås kirke ble beskrevet som ikoner på kirkenes internettsider, ikonet i Grorud kirke ble beskrevet som ikon av Riksantikvaren og Bispemøtet, og ikonet i Takvam kapell ble beskrevet som ikon blant annet i jubileumsskrifter for kirken. Årsaken til ønsket om at bildene på forhånd var beskrevet som ikoner er beskrevet i større detalj under. Til slutt ble utvalget begrenset av at kirkenes beliggenhet lå innenfor en praktisk mulig reiseavstand. Geografisk variasjon på kirkenes beliggenhet ble vanskelig å oppfylle, da dette ville krevd mye tid og økonomiske ressurser. Fire av bygningene ligger på Østlandet, en av dem ligger nært Bergen. Utover dette er det ingen eksplisitte kriterier som har styrt mitt utvalg av eksempelkirker. Etter besøk i kirkene viste utvalget seg å være preget av variasjon, noe som var ønskelig, men ikke gjort med hensikt. Det som er felles for alle bygningene jeg besøkte er

at de tilhører Den norske kirke og har minst ett ikon i sitt inventar. Utover dette er det et uensartet utvalg, både i kirkenes størrelse, utseende og grunnplan, og antall ikoner. Fire ikonmalere er representert, av hvem to er protestanter og to er katolikker. Hvem som hadde malt ikonene var ikke et kriterium for utvalget, men må likevel vies noen ord. Det er interessant med flere ulike ikonmalere for å se variasjon i formspråk. Men det er slik at Hæge Aasmundtveit har hatt svært mange oppdrag i Norge, og av de elleve ikonene som er med i oppgaven, har hun malt åtte. Disse åtte ikonene er fordelt på to kirker, de tre andre kirkene har ikoner av tre andre malere, søster Else-Marie Noland, Marit Lislerud og Solrunn Nes.

Ikonene og deres omgivelser ble i hver kirke fotografert. Kirkebygninger av en tradisjonell type er ofte noe mørke. Dette har satt sitt preg på mine fotografier, spesielt har det gått ut over fargene i ikonene. I tillegg gjør ikonets overflatelakk at der blir et skinn i overflaten fra blitsen, som kirkerommets mørke tvinger meg til å bruke. Særlig ett av bildene, *Jesus stiller stormen* i Ås kirke, har blitt svært preget av vanskelige fotograferingsforhold. Da jeg ikke hadde tilgang til profesjonelt fotoutstyr, var disse problemene vanskelig å unngå.

Ikoneksemlene tjener som kildemateriale i to av oppgavens kapitler. I kapittel 4 vil jeg ta for meg ikonenes utseende og motiv. Først vil jeg se på bildenes formspråk, deretter vil jeg gå inn på motivene. Med formspråk menes her de formelle elementer som er typisk for bildemediet, og den måten på hvilken disse er brukt. Her vil jeg fokusere på billedlige virkemidler som rom, proporsjoner, perspektiv, farge, lys og skygge, og komposisjon. De opplysninger som kommer frem her ligger til grunn for en sammenligning med formelle trekk som ofte er å finne i tradisjonelle ortodokse ikoner. På denne måten kan jeg undersøke hvorvidt ikonene i den lutherske kontekst er formet i et formspråk som er likt eller ulikt ortodokse ikoners formspråk. Alle bildene er nøye studert og analysert, men i presentasjonen av disse analysene vil jeg konsentrere meg om de sider ved bildene som er direkte relevante for kapittelets hensikt, som er å se formspråket i forhold til tradisjonelt ortodoks formspråk. Dernest vil jeg gå inn på bildenes motiver. Her vil jeg ta i bruk skriftlige kilder for å beskrive og identifisere motivene. Siden Den norske kirke i sitt regelverk legger vekt på at bilder skal inneholde motiver som forkynner det kristne budskap, vil Bibelen og kristen kunsthistorie stå sentralt her. Motivene vil også sammenlignes med motiver i den ortodokse ikontradisjonen, og der hvor det er mulig vil jeg trekke inn ortodokse ikontyper, og se hvordan eksempelikonene forholder seg til disse.

1.3.3. Intervju

Det tredje spørsmålet dreier seg om både plassering og bruk av eksempelikonene, da disse anses som å kunne henge sammen. Observasjoner i forhold til hvor i kirkerommet ikonene plasseres kan si noe om hvilken rolle ikonet tenkes å ha i forhold til gudstjenesten og rituelle handlinger. Hvordan ikonene plasseres, det vil si, hvordan ikonet står til sine omgivelser, kan også fortelle noe om hvorvidt det er lagt opp til bruk av ikonet eller om det er ment som dekorasjon. Slik kan ikonets plassering fortelle noe om dets eventuelle bruk, og redegjørelsen vil kunne fortelle om det finnes fellestrekk i måten ikoner plasseres og brukes på i Den norske kirke.

I tillegg til den informasjonen plasseringen kan tilby, har jeg også fått informasjon fra ansatte i kirkene, eller personer med tilknytning til kirkene. Intervjupersonene ble stilt spørsmål om initiativ til anskaffelsen av ikonene, om det var grunner til at ikonene var plassert der de var plassert, og om de ble tatt i bruk under gudstjenesten eller på annet vis. Da ikonene var plassert på ulikt vis og med ulike omgivelser i de ulike kirkene, var det ikke hensiktsmessig å formulere identiske spørreskjemaer til alle kirkene. De stilte spørsmålene ble formulert med henblikk på den aktuelle situasjonen eksempelikonene befant seg i. Alle spørsmålene ble stilt skriftlig per e-post. Spørsmålene var ment å være utfyllende i forhold til mine egne observasjoner i forhold til plassering og bruk. Dette intervjuprosjektet ble godkjent av Personvernombudet for forskning, Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste, og de som oppgis som kilder ved navn har gitt skriftlig samtykke til dette.

1.4. Begrepsklargjøring

Før jeg tar til på oppgaven er det to punkter som trenger klargjøring. Det første er begrepet ”ikon”. Innholdet i ordet i en ortodoks kontekst vil forklares i neste kapittel, her er det nødvendig å beskrive hvordan ordet brukes om de bildene som i en luthersk kontekst betegnes som ikoner. Det andre punktet hva som menes med betegnelsene ”Den norske kirke” og ”de ortodokse kirkene”.

1.4.1. Begrepet ”ikon”

Det norske ordet ”ikon” kommer fra det greske ordet *eikon*, som ganske enkelt betyr bilde, uavhengig av medium og motiv. Men på norsk brukes dette ordet gjerne mer spesifikt, som betegnende for en type hellige bilder, av en eller flere hellige personer og/eller hendelser, som gjerne knyttes til ortodoks kristendom. Heller ikke i denne betydningen er ikonbegrepet

begrenset til ett medium. Mosaikker og utskjæringer kan med rette kalles ikoner, men som oftest er det maleri på treplate man tenker på som ikoner, og i min oppgave vil jeg begrense meg til dette mediet. Ikoner som hellige bilder i en ortodoks kontekst er gjerne forbundet med en rekke karakteristika. Ikonet brukes på en bestemt måte, det er knyttet til en bildeteologi, og det er gjerne formet i et bestemt formspråk. Dette vil jeg gå nærmere gjennom i kapittel 2.

I sin bok *Teologi i farger* stiller Torstein Tollefsen spørsmålet ”hva er et ’ekte’ ikon?”.¹² Dette er et interessant spørsmål i denne sammenhengen. Tollefsen, som er en ortodoks ikonmaler og stiller dette spørsmålet fra et ortodoks ståsted, fortsetter med å gjøre rede for hvilke kriterier som kan stilles innen de ortodokse kirkene for at et bilde skal være et ”ekte” ikon. Her forklarer han at ikonet må være kanonisk korrekt slik ortodokse kirker ser det, det vil si at det må ha ”teologisk modenhet og være i overensstemmelse både med Kirkens læremessige og liturgiske tradisjon”.¹³ I tillegg vektlegges ofte ikonmalerens religiøse tilhørighet. I en ortodoks kontekst kan man altså gi en definisjon på hva som kalles et ikon.

Men siden spørsmålet i denne oppgaven er hva som karakteriserer synet på ikoner i Den norske kirke, sammenlignet med synet på ikoner i de ortodokse kirkene, kunne jeg ikke velge ut eksempelbilder basert på den ortodokse definisjonen av ikoner, idet det kan være forskjeller her. I så fall kunne jeg risikere å ende opp uten bildemateriale, fordi jeg ikke kunne finne eksempler som stemte overens med de ortodokse kriteriene for hva et ikon er. Derfor var det viktig for meg at alle bildene som brukes som eksempler i denne oppgaven, allerede var identifisert som ikoner i en luthersk kontekst. På denne måten er det ikke jeg som har identifisert bildene som ikoner, men de lutherske kirkene selv. Når for eksempel Helgerud kirke forklarer på sine nettsider at de har fått et ikon i kirkerommet, betyr det ikke nødvendigvis at deres forståelse av hva et ikon er samsvarer med den ortodokse definisjonen av et ikon. Men det er noe ved dette bildet som gjør at det kan karakteriseres som et ikon, og hva dette ”noe” er, er en del av det jeg vil finne ut av i denne oppgaven.

1.4.2. Kirkene

Før jeg gjør rede for hva som menes med betegnelsene ”Den norske kirke” og ”de ortodokse kirkene” er det nødvendig å gå nærmere inn på selve ordet ”kirke”. Dette er et ord som blir brukt på flere måter og med et antall betydninger. Utover det at ordet ”kirke” åpenbart kan vise til en bestemt type bygning, vil jeg trekke frem to måter å forstå dette begrepet på. Den

¹² Tollefsen 2001: 13.

¹³ Tollefsen 2001: 13.

første måten er en religionsvitenskapelig bruk av kirkebegrepet. Her kan det vise til kristne organisasjonsmessige eller institusjonelle størrelser på ulike nivåer. Dette kan være en bestemt menighet, som for eksempel Grorud menighet, men også en nasjonal organisasjon, som Den norske kirke. På denne måten viser ordet til en samfunnsinstitusjon, på høyt eller lavt nivå, som organiserer gudstjeneste og forvalter sakramenter. I den religionsvitenskapelige betydningen av ordet "kirke" forstår man altså Den norske kirke som en organisasjonsmessig størrelse i Norge, og betegnelsen "de ortodokse kirkene" viser dermed til en mengde organisasjonsmessige instanser av ortodoks kristendom, gjerne knyttet til nasjoner, hvorav for eksempel Den Russisk-ortodokse kirke er ett eksempel.

Men begrepet "kirke" blir også brukt med en teologisk betydning. Her kan ordet brukes for å vise til et fellesskap av kristne som overgår de mange institusjonelle størrelsene. "Kirken" kan betraktes som Kristi legeme på jorden, og de troende betraktes som lemmer på Kristi legeme. På denne måten kan ordet vise til en bestemt konfesjon innen kristendommen, men som "den kristne kirke" kan dette vise til et globalt fellesskap av mennesker som tror på Kristus, på tvers av konfesjonelle skillelinjer. Denne bruken av ordet kan ses i sammenheng med bibelvers som Joh 17:21: "Jeg [Jesus] ber om at de alle må være ett, likesom du, Far, er i meg og jeg i deg. Slik skal også de være i oss, for at verden skal tro at du har sendt meg". Denne teologiske forståelsen av kirkebegrepet ligger til grunn for økumenikken, som har samarbeid på tvers av konfesjonelle skillegrenser og organisasjonsmessige størrelser som mål. Bruk av kirkebegrepet i en teologisk betydning kan altså vise til Den norske kirke og de ortodokse kirkene som del av det samme verdensvide fellesskapet av kristne.

Den norske kirke er Norges statskirke, det vil si at kirken er knyttet til staten, og at staten er konfesjonell, knyttet til evangelisk-luthersk kristendom. Man har hatt statskirke¹⁴ i Norge siden kong Christian 3. i 1537 fastsatte evangelisk-luthersk kristendom som Danmark-Norges offisielle religion. I denne prosessen ble den norske kirken underlagt den danske kongens autoritet, og slik ble grunnlaget lagt for den statskirken som finnes i Norge i dag. § 2 i Norges Grunnlov fastsetter at den evangelisk-lutherske tro skal være kongeriket Norges offisielle religion. Norges konge er Den norske kirkes formelle overhode, og grunnlovens § 4 presiserer at "Kongen skal stedse bekjende sig til den evangelisk-lutherske Religion, haandhæve og beskytte denne." Kongen utøver denne myndigheten gjennom et konfesjonelt forpliktet statsråd. Den norske kirke er delt inn i elleve regionale administrative enheter,

¹⁴ Betegnelsen "statskirke" ble ikke tatt i bruk før i 1845. Dette var i forbindelse med Dissenterloven, som ga kristne trossamfunn utenfor statskirken mulighet til å organisere seg som frimenigheter.

bispedømmene, som igjen er inndelt i 105 prostier og 1285 sogn. På Kirkens nettsider meldes det at ca 85 % av nordmenn tilhører Den norske kirke.

Betegnelsen ”de ortodokse kirkene” viser i denne oppgaven til en bestemt gruppe kirker innen ortodoks kristendom, en av de tre hovedgreinene av kristendommen som tradisjonelt har vært å finne i de østlige delene av kristendommens utbredelse. Denne gruppen kirker kalles bysantinsk- eller kakedonsk-ortodokse kirker og er den definitivt største gruppen av det man kan kalle østlige kirker. Denne gruppen må avgrenses fra en annen gruppe ortodokse kirker som kalles orientalske eller ikke-kakedonske kirker.¹⁵ Betegnelsen ”ikke-kakedonsk” viser til at skillet mellom disse to gruppene oppstod etter sistnevntes avvisning av bestemmelsene fra konsilet i Kakedon i 451. I de ikke-kakedonske kirkene har ikoner en langt mindre betydning enn i de kakedonsk-ortodokse kirkene.¹⁶ I tillegg til disse to kirkegruppene finner man i øst også en tredje gruppe, de gresk- eller bysantinsk-katolske kirkene. Disse har en del fellestrekk med kakedonsk-ortodokse kirker, som ritualer og ikonbruk, men de anerkjenner paven autoritet og betegnes ikke som ortodokse. I denne oppgaven inkluderes utelukkende de kakedonsk-ortodokse kirkene, og ordet ”ortodoks” vil følgelig vise til kakedonsk-ortodoks kristendom.

Organisasjonsmessig kan man ikke omtale en enhetlig ortodoks kirke, idet det ikke finnes noen sentral autoritet eller organisasjon. Teologen John Binns beskriver dem som en løs føderasjon av nasjonale eller ”lokale” kirker.¹⁷ Videre forklarer han at nye kirker ofte formes i respons til lokale behov, som for eksempel en nylig formet nasjon-stat. En ny kirke gis sin uavhengige status av moderkirken, og deretter anerkjennes av Patriarkatet i Konstantinopel, og av andre nasjonale kirker. Binns beskriver to nivåer av uavhengighet. En autokefal kirke er selvstendig på alle måter og velger sitt eget lederskap. En autonom kirke har en mindre grad av uavhengighet og velger lederskap i samråd med moderkirken.¹⁸

Selv om ortodokse kirker ikke er samlet organisasjonsmessig, gir det likevel mening å omtale dem som en enhet. King Bradow i *The Encyclopedia of the Lutheran Church* forklarer:

The Orthodox churches are united confessionally in that they all accept unequivocally the three ecumenical creeds and the canons and decrees of the first seven ecumenical synods. Another common bond is the Divine Liturgy of St. John Chrysostom.¹⁹

¹⁵ Denne gruppen ortodoks kristendom finner man gjerne i Armenia, Syria, Egypt, Eritrea, Etiopia og Sør-India.

¹⁶ Binns 2002: 97.

¹⁷ Binns 2002: 10.

¹⁸ Det finnes seksten autokefale kirker: Konstantinopel, Alexandria, Antiokia, Jerusalem, Russland, Serbia, Romania, Bulgaria, Georgia, Kypros, Hellas, Polen, Albania, Tsjekkia og Slovakia, og Amerika (som ikke er anerkjent av Konstantinopel). Videre er der fem autonome kirker, som ikke alle er anerkjent av alle kirker: Sinai, Finland, Japan, Kina og Estland.

¹⁹ Bradow 1965: 742.

Videre forklarer Bradow at folkelig religiøs praksis kan variere fra sted til sted, men at ikonene veneres og anses som viktige alle steder.²⁰ På grunnlag av teologisk enhet kan man altså omtale den ortodokse ikontradisjonen som felles for de mange, organisasjonsmessig separate, ortodokse kirkene.

I det neste kapittelet vil jeg redegjøre for det som anses som nødvendig bakgrunnsinformasjon for de påfølgende analysekapitlene. Her vil jeg gjøre rede for ikonet i dets ortodokse kontekst, bilder generelt i en luthersk kontekst, og til slutt ikonet i en kunsthistorisk kontekst. I kapittel 3 vil jeg, gjennom analyse av Bispemøtets saksreferat fra sak 22/04 – ”Ikoner i kirkerommet”, gjøre rede for hvordan Den norske kirke selv forklarer sitt syn på ikoner. I kapittel 4 vil jeg presentere analyser av formspråk og motiv i de elleve eksempelikonene som utgjør oppgavens bildemateriale. Her vil jeg se nærmere på hvilket formspråk det er som karakteriserer de lutherske ikonene, og hvordan ikonenes motiver kan sies å formidle et kristent budskap. Disse vil også sammenlignes med ortodoks ikontradisjon, både i formspråk og motivkomposisjon. I kapittel 5 vil jeg gjøre rede for hvordan disse samme eksempelikonene plasseres og brukes i kirkerommet. Her vil jeg finne ut hvilken rolle ikonene gis i de enkelte kirkerom, og hvordan de eventuelt tas i bruk i rommet på et praktisk nivå. Oppgavens siste kapittel konkluderer det som har kommet frem om Den norske kirkes syn på ikoner i kirkerommet, sammenlignet med de ortodokse kirkenes syn på ikoner i kirkerommet.

²⁰ Bradow 1965: 742.

2. Bakgrunn og kontekstualisering

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for det bakgrunnsstoff som jeg anser som nødvendig som grunnlag for de senere analysekapitlene. Kapittelet er delt i tre deler hvis sammenheng gjøres tydelig ved å relatere delene til oppgavens problemstilling. Som forklart i oppgavens innledning er målet for denne oppgaven å finne ut hva som karakteriserer synet på ikoner i kirkerommet i Den norske kirke, sammenlignet med synet på ikoner i kirkerommet i de ortodokse kirkene. I en ortodoks kontekst har ikonet en svært lang historie, og her har ikonet fått en detaljert utforming, både teologisk og utseendemessig. For forståelsen av sammenligningen som foretas underveis i analysene er det nødvendig å gjøre rede for denne ortodokse ikontradisjonen: for å kunne sammenligne med ikoner i en annen kontekst, må man først gjøre rede for den opprinnelige konteksten. Dette er første del av kapittelet.

Men det er ikke ikoner i seg selv som er tema for denne oppgaven, men ikoner i relasjon til en ganske bestemt kontekst, Den norske kirke. Den norske kirke er av evangelisk-luthersk bekjennelse, og jeg vil derfor som neste del av kapittelet i korte trekk gjøre rede for lutherske tanker om bilder i kirkerommet. Det er nødvendig å klargjøre den historiske bakgrunn for det Den norske kirke sier om bilder i kirkerommet i dag. Her vil jeg først ta utgangspunkt i hva Martin Luther, lutherdommens opphavsmann, mente om bilder. Men siden offisiell teologi og faktisk praksis ikke nødvendigvis er det samme, vil jeg også i korte trekk beskrive bildenes situasjon i Norge etter reformasjonen. Kapittelets to første deler vil altså ta for seg ikoner spesifikt og bilder generelt i de to ulike kristendomsforståelsene. Det er disse to trådene som knyttes sammen i analysene, når jeg tar for meg ikoner i en luthersk kontekst.

Kapittelets tredje del vil ha en mer kunsthistorisk og kunstteoretisk tilnærming til oppgavens tema. Begrepet ”kirkekunst” vil bli sentralt senere i oppgaven, og redegjørelsen for en kunsthistorisk kontekst for oppgavens tema vil ligge til grunn for diskusjon rundt dette begrepet i de senere kapitlene.

2.1. Ikoner i en ortodoks kontekst

I det følgende vil jeg greie ut om vanlige trekk ved det ortodokse ikonet i forhold til fire punkter. Disse er teologi knyttet til ikonet, bruk av ikonet, ikonmalerens rolle og status, og ikonets tradisjonelle formspråk. Dette vil ikke være en uttømmende redegjørelse, men vil ta sikte på å beskrive visse trekk ved ikonet i dets tradisjonelle kontekst som vanligvis, men ikke

nødvendigvis, er til stede. Målet er å gi leseren en ramme å plassere det ortodokse ikonet innenfor. Denne fungerer som et grunnlag når jeg de senere kapitler i oppgaven henter dette inn igjen i større detalj for å sammenligne med Den norske kirkes syn på ikoner. Det siste punktet under denne overskriften vil ta for seg definisjoner av ikonet, og hvilke problemer som er knyttet til dette.

2.1.1. Teologi

I en ortodoks kontekst er ikonet nært knyttet til en bildeteologi. John Binns beskriver det som at "iconography has little to do with art, and everything to do with theology".²¹ Jeg vil her beskrive hovedtrekk i denne teologien, med utgangspunkt i to hovedkilder: kirkekonsilet i Nikea i 787, og teologen Theodor Studita (759 – 826). Konsilet i Nikea i 787 var det siste av de sju økumeniske konsiler. På 700-tallet var kirken preget av en pågående konflikt rundt bruk av ikoner, kalt ikonoklasmen.²² På den ene siden stod billedstormerne, ikonoklastene, som hevdet at avbildninger av Kristus var teologisk uforsvarlige og nødvendigvis ledet til avguderi, og på den andre siden stod billedforkjemperne, ikonodulene, som hevdet at kristologien tillot avbildninger og at det fantes korrekte måter å bruke dem på. Konsilet i Nikea i 787 hadde som hensikt å stadfeste billedforkjempernes forsvar for ikonene og å klart formulere de teologiske argumentene for dette. Theodor Studita, i tillegg til Johannes av Damaskus (ca. 657 – ca. 749), var en av de viktigste forsvarerne av ikonene, og var opptatt av å systematisk tilbakevise ikonoklastenes argumenter. Jeg vil her trekke frem tre hovedpunkter som jeg anser som sentrale i denne bildeteologien: ikonet som samsvarende med Skriften, ikonets dogmatiske begrunnelse, og ikonet som hellig bilde.

I de ortodokse kirkene sidestilles hellig bilde og hellig tekst. Ikonet og Skriften anses som å korrespondere fullstendig med hverandre, og være likeverdige formidlere av kirkens sannheter. Dette grunnes i vedtak ved konsilet i Nikea i 787:

We preserve, without innovations, all the Church traditions established for us, whether written or not written, one of which is icon-painting as corresponding to what the Gospels preach and prelate (...). For if the one is shown by the other, the one is incontestably made clear by the other.²³

På denne måten anses ikonet som å være på nivå med Skriften for åpenbaring av og kunnskap om Gud. Ikonet tjener ikke som illustrasjon for Skriften, men deler dens status som formidler av sannhet. Men både Leonid Ouspensky og Solrunn Nes presiserer at både for Skrift og ikon

²¹ Binns 2002: 98.

²² Ikonoklasmen som periode regnes fra 726 til 787, med et tilbakefall mellom 815 til 843.

²³ Her sitert fra Ouspensky og Lossky 1983: 30.

er dette en begrenset formidling: det kristne trosmysteriet kan ikke uttrykkes fullt ut hverken gjennom ord eller bilde. Ikonets og Skriftens oppgave vil alltid være ufullstendig, idet det menneskeskapte ikke kan formidle det uskapte.²⁴

Videre anses det i de ortodokse kirkene som at ikonet ikke bare formidler kirkens sentrale sannheter, men er selv forbundet med disse. Ikonet begrunnes i kristendommens mest sentrale sannhet, inkarnasjonen. Gud, som formløs og ubeskrivelig, kan ikke fremstilles i et ikon. Ethvert forsøk på å beskrive den ubeskrivelige Gud Faderen vil resultere i en fremstilling av noe annet enn Gud. Men idet Gud er trodd å ha latt seg føde inn i en beskrivelig menneskelig form, kan man fremstille Gud Sønnen. Theodor Studita skrev at Kristus, idet han kommer fra en Far som ikke kan beskrives, selv ikke kan beskrives. Men i det øyeblikket Kristus fødes av en mor som kan beskrives, kan også han beskrives. Å ikke fremstille Kristus billedlig er, ifølge Theodor Studita, å antyde at han bare kom fra sin Far.²⁵ Videre forklarer Theodor at argumenter mot avbildninger av Kristus på grunn av dette må inneholde påstander enten om at Kristus ikke har en komplett menneskelig natur, eller at hans menneskelige natur er sammenblandet med hans guddommelige natur, begge holdninger som ble avvist ved konsilet i Kalkedon i 451. Idet man avviser disse argumentene, og, etter konsilet i Kalkedon, ”bekjenner den ene og samme Kristus, Sønn, Herre, enbåren, som erkjennes i to naturer, uten sammenblanding og uforvandlet, uoppdelt og uten atskillelse”²⁶ så må Kristus kunne avbildes som alle andre mennesker: ”one of the Trinity has entered human nature and become like us. (...) For this reason Christ is depicted in images, and the invisible is seen.”²⁷ Ikonoklastenes argumenter for umuligheten i å billedlig fremstille Kristus fornekter slik at Kristus var fullt menneske, og med denne fornektelsen følger også fornektelse av menneskets mulighet for frelse: hvis ikke Kristus var fullt menneske, har ikke menneskeheten virkelig blitt forent med guddommeligheten. På denne måten blir ikonet av Kristus et vitnemål om, og en demonstrasjon av, denne viktige sannheten, samtidig som dets forklaring er en forklaring på frelsen.

Det siste poenget her henger sammen med det forrige: ortodoks teologi legger vekt på at inkarnasjonen gjorde verden, det materielle, til bærer av det guddommelige. Ved at den formløse og ubeskrivelige Gud tok del i den menneskelige verden, kan også den menneskelige og materielle verden ta del i det guddommelige. I de ortodokse kirkene har ikonet status som hellig objekt, og dette forklares av deltagelsen av det materielle i det

²⁴ Ouspensky og Lossky 1983: 48 – 49, Nes 2000: 13.

²⁵ Theodor Studita 1981: 100-101.

²⁶ Her sitert fra Rasmussen og Thomassen 2002: 102.

²⁷ Theodor Studita 1981: 21.

guddommelige og omvendt. Ikonet er hellig fordi det er en bærer av det guddommelige. Dette må forklares nærmere. En avbildning av en hellig person i et ikon er en etterligning av den hellige personen som prototype. Tradisjonen anses som å ha bevart de hellige personenes trekk, og slik kan maleren gjengi den avbildede personens faktiske fysiske trekk, slik han eller hun så ut i live. I tillegg skrives gjerne den avbildede personens navn inn i bildet. I kraft av denne likheten og navneinskripsjonen anses ikonet som å inneha et reelt nærvær av den avbildede personen. Solrunn Nes forklarer at ikonet i løpet av sin tilblivelse gjennomgår en *forvandling*, materien transformeres til bærer av det guddommelige.²⁸ Hvordan denne tilstedeværelsen av den hellige personen fungerer er både vanskelig å forstå og å forklare. Ambrosios Giakalis skriver i sin bok *Images of the Divine* at dette fra et teologisk perspektiv har blitt forklart som at ikonet har en hypostatisk identitet med sin prototype.²⁹ Ordet ”hypostas” kan forklares ved å vise til Treenigheten. Den treenige Gud er av én natur, det finnes i følge kristendommen bare én Gud. Men Gud består av tre hypostas eller personer, Gud Faderen, Gud Sønnen, og Gud den Hellige Ånd. Man skiller altså mellom natur og hypostas eller person. Den hypostatisk identiteten mellom ikon og prototype kan forklares, som Giakalis gjør, ved å skille mellom naturlig ikon og imitativt ikon. Et naturlig ikon deler prototypens natur, men skilles ad av hypostas. Kristus er et naturlig ikon av Gud, da han deler Guds natur. Disse to skilles fra hverandre ved at Kristus er en av de tre forskjellige personene eller hypostasene i Treenigheten. Et imitativt ikon er det motsatte, det tar del i prototypens hypostas, men atskilles av natur. Ikonet i kirkerommet er et imitativt ikon av Kristus, idet det ved å bære Kristi likhet og navn deltar i hans person, men det deler ikke hans natur, for da ville det vært Gud. Theodor Studita forklarte dette metaforisk som at portrettet (typen) forholder seg til den portrettede (prototypen) slik skyggen forholder seg til figuren, eller avtrykket forholder seg til seglet.³⁰ Men hva dette betyr er det vanskelig å finne noen forklaring på. Leonid Ouspensky skriver at:

[t]he icon is connected with the original, not on the strength of an identity between its own nature and his [Kristi] nature, but because it depicts his person and bears his name, which connects the icon with the person it represents (...) [A]lthough the two objects are essentially different, there exists between them a known connection, a certain participation of the one in the other”.³¹

²⁸ Nes 2000: 16.

²⁹ Giakalis 2005: 120.

³⁰ Gjengitt i Nes 2000: 16.

³¹ Ouspensky og Lossky 1983: 32.

Hvordan likhet og navneinskripsjon skaper forbindelsen til prototypen forklares ikke i større detalj, men det beskrives uansett som å være tilfelle. I Russland ble bestemmelsene fra Nikea i 787 tatt opp igjen ved synoden i Moskva i 1551 og bekreftet på nytt.

2.1.2. Bruk av ikoner

Konsilet i Nikea i 787, Johannes av Damaskus og Theodor Studita, de tre store kildene for ikonforsvar, skiller alle mellom venerasjon og tilbedelse i forhold til ikonene, og dette skillet understrekes også i de ortodokse kirkene i dag. Førstnevnte tilhører menneskelivet generelt og er den holdning man skal ha til ikonet som hellig objekt, når det betraktes på den måten som er beskrevet over, som transformert materie som inneholder et guddommelig nærvær. Som materielt objekt i seg selv skal det ikke æres i det hele tatt, det vil si som et bilde sammensatt av mer eller mindre verdifulle materialer, som ikke viser ut over seg selv til noe annet. Tilbedelse er utelukkende forbeholdt Gud. Hverken ikonet som hellig bilde, ikonet som referanseløs fysisk gjenstand, eller, med unntak av Kristus, personene i ikonet skal tilbes.

Ved konsilet i Nikea ble det, med henvisning til Basil den Store, videre forklart at på grunn av ikonets hypostatiske identitet med prototypen går den ære som vises ikonet videre til den avbildede personen. Men ifølge Ambrosios Giakalis er det mer. Han konkluderer etter en lengre diskusjon rundt bestemmelsene om venerasjon av ikoner at:

The uncreated God imparts himself to his creatures in his uncreated glory or energies. Only the saints and the angels participate in the deifying energies of God. The sanctifying, purifying and illuminating energies (though not the deifying energy) are also participated in through the icon of every saint by virtue of the icon's hypostatic identity with its prototype. Contact/veneration with the icon/vehicle of these divine energies communicates the latter to the venerator himself in proportion to his spiritual state.³²

De guddommelige energier som Giakalis her omtaler krever nærmere forklaring. Teologien rundt Guds uskapte energier knyttet først og fremst til Gregor Palamas (ca. 1296 – 1359), erkebiskop i Thessaloniki. Denne teologien ble formulert rundt spørsmålet om hvordan Gud, som er absolutt utilgjengelig og ukjennbar, likevel kan være tilgjengelig for skapte vesener, som lovet i Bibelen, for eksempel i 2. Pet 1:4: "Derved har vi fått de dyrebareste og største løfter; ved dem skulle dere få del i guddommelig natur, etter at dere har sluppet bort fra forfallet i verden, det som kommer av begjæret." Teologen Vladimir Lossky, i boken *The Mystical Theology of the Eastern Church*, forklarer at Gregor så dette som en antinomi: Gud er på samme tid absolutt utilgjengelig og virkelig tilgjengelig for forening for mennesket. Denne foreningen mellom menneske og Gud har ikke å gjøre med essens eller hypostas. Hvis

³² Giakalis 2005: 127.

man deltok i Guds essens, ville man bli Gud av natur, og da ville det ikke lenger være en treenighet. Man er heller ikke forent med en av personene i Treenigheten, da man som menneske ville stå i det samme hypostatiske forhold til Gud som er reservert Sønnen alene. Slik forblir både Guds essens og hypotaser utilgjengelig for mennesket. Det Gregor Palamas gjør er å skille mellom Guds essens og Guds energier, udelelig fra hans essens, som Gud manifesterer, kommuniserer og gir seg selv gjennom. Guds natur er kommuniserbar ikke i seg selv, men gjennom hans energier. Dette deler ikke Gud opp i en kjennbar og en ukjennbar natur, men er to ulike modus for guddommelig eksistens, i essensen, og utenfor essensen. Videre er Gud virkelig og fullstendig til stede i disse energiene, de er ikke effekter av en guddommelig årsak, slik mennesker er, de flommer evig fra en guddom uten grenser.³³ Gregors teologi ble støttet av de ortodokse konsilene i Konstantinopel i 1341 og 1351.

Med dette i tankene ser man at det Giakalis forklarer i sitatet over er at den troende kan ta del i disse Guds energier gjennom ikonene. De hellige personene tar del i Guds guddommeliggjørende energier. Ikonets hypostatiske identitet med den avbildede personen, prototypens tilstedeværelse i avbildningen, muliggjør den troendes deltagelse i disse energiene gjennom hans eller hennes venerasjon av den hellige personens ikon. Disse Guds uskapte energier kan man knytte til det ortodokse nådebegrepet. Arthur Carl Piepkorn skriver i *The Encyclopedia of the Lutheran Church* at:

For orthodox theology grace³⁴ is in general the love and good will of God toward human beings, the abundance of the Godhead proceeding outward toward men from its own essence, insofar as the divine nature is communicable to men through its energies.³⁵

Nåden identifiseres med de guddommelige energiene, og troende kan motta Guds energier og bli forandret eller helliggjort av dem. Disse energiene formidles blant annet gjennom sakramentene. Ikonet er ikke et sakrament, men man kan si at det har en sakramental karakter eller effekt idet det anses som å kunne formidle Guds uskapte energier, som forklart i sitatet fra Giakalis over, og på denne måten bidra i guddommeliggjøringen av individet, nåden.

Dette forklarer bruken på et teologisk nivå. Men ikoner tas også aktivt i bruk på et mer praktisk og synlig nivå. De ikonene som plasseres i kirken har gjerne stått i kirken i førti dager før det innvies og velsignes av presten.³⁶ I ortodokse kirker finner man gjerne en mengde ikoner som henger rundt om i kirkerommet. Idet ikonet betraktes som et hellig objekt vil ortodokse kristne tenne lys og røkelse ved ikonet, kysse det, bøye seg for det, og korse seg

³³ Lossky 1991: 69-86.

³⁴ I artikkelen presiserer Piepkorn at hans bruk av det engelske ordet "grace" tilsvarer til det norske ordet "nåde".

³⁵ Piepkorn 1965: 957.

³⁶ Tollefsen 2001: 11.

for det, og på denne måten har ikonet en funksjon som andaktsbilde. Solrunn Nes forklarer at ikoner som avbilder aktuelle fester eller helgener ligger fremme i kirken, tilgjengelig for den troendes venerasjon.³⁷ Ikonet har i kirken også en liturgisk funksjon. I tillegg til de enkelte ikoner rundt om i kirkene, og også malerier og mosaikker som gjerne dekker veggene, har ortodokse kirker en såkalt ikonostas mellom kirkerommet og alterrommet. Ikonostasen er en bildevegg hvorpå det er plassert ikoner etter et mer eller mindre fastsatt program. På denne veggen finner man ikoner av Kristus, Maria, og betydningsfulle hendelser i deres liv. Videre ser man evangelister, profeter og engler, scener fra Bibelen og ikoner av kirkefester. Ouspensky forklarer at ikonene går inn i et eneste liturgisk hele, hvor det ikke fungerer som et tillegg til eller illustrasjon av liturgien, men visualiserer den på en måte som korresponderer fullstendig til liturgien.³⁸ Ortodokse kristne møter ikke ikoner bare i kirken, men har gjerne flere ikoner også hjemme. Disse er gjerne plassert i et eget hjørne i huset, som kalles ”det skjønneste hjørnet”. Tollefsen forklarer at her ”ber man sine morgen- og aftenbønner, og her samles familien på visse høytidsdager”.³⁹

2.1.3. Formspråk

Bruken av ikonet, og teologien det knyttes til, gjør at ikonets formspråk får en viktig betydning. En konsekvens av at ikonet sidestilles med Skriften som formidler av sannhet er at ikonmalere gjerne følger konvensjoner som ikontradisjonen tilbyr for å sikre at motivet fremstilles slik de ortodokse kirkene holder for å være korrekt. Tradisjonen gir også forbilder for hvordan de avbildede personene så ut, idet det, som nevnt, er slik at avbildningens likhet til prototypen, i tillegg til inskripsjonen av denne personens navn, skaper kontakten mellom den troende og den avbildede. Jeg vil her trekke frem noen generelle trekk man ofte, men ikke alltid, ser i ikoner, og beskrive hva disse trekkene anses som å formidle.

Man knytter gjerne begreper som abstrakt og stilisert til måten hellige personers kropp og ansikt fremstilles i ikoner. I ortodokse kirker gis dette en teologisk begrunnelse. Når Gud, som beskrevet i 1. Mosebok, uttrykker intensjonen om å skape mennesket sies det at det skal skapes i Guds bilde og Guds likhet⁴⁰ (1. Mos 1:26). Men når mennesket er skapt nevnes ikke likheten (1. Mos 1:27). Dette har blitt tolket som at mennesket har blitt skapt i Guds bilde, slik at alle mennesker har en forbindelse med Gud, men at likheten til Gud ikke er gitt ved

³⁷ Nes 2000: 14.

³⁸ Ouspensky og Lossky 1983: 31.

³⁹ Tollefsen 2001: 31.

⁴⁰ Det Norske Bibelselskaps Bibel fra 1978 bruker begrepene ”bilde” og ”avbilde” som ikke viser det samme skillet mellom begrepene. Men i King James versjonen brukes begrepene ”image” og ”likeness”.

skapelsen, men at det er gitt mennesket som oppgave. Videre er det trodd at Syndefallet forvrengte gudsbildet i mennesket, men at Kristus gjenreiste det i sin opprinnelige renhet, og tok den Hellige Ånd med seg til menneskene. Mennesket har dermed, gjennom den Hellige Ånds nåde, mulighet til å strebe etter gudslighet, etter guddommeliggjørelse. Helgenikonet fremstiller et slikt guddommeliggjort menneske. At helgenen er guddommeliggjort i sjelen vises av det at det lages et ikon av ham eller henne. Men mennesket er en enhet av kropp og sjel og også kroppen guddommeliggjøres, og dette viser seg ikke i det ytre på jorden. Denne transformeringen av helgenens tilstand må vises symbolsk. Per Pettersson skriver at dette er nødvendig fordi å avbilde helgenen akkurat slik han eller hun så ut på jorden vil være å usynliggjøre denne guddommeliggjørelsen. Ikonet er dermed ikke lenger et ikon, men et verdslig portrett.⁴¹ Det er derfor vanlig at man fremstiller hellige personer med en lang, tynn nese, liten munn og store øyne. Dette viser at personens sanser har blitt forandret. Proporsjonene i helgenens kropp underlegges, og bidrar til å skape, bildets helhetlige orden og harmoni, da orden og harmoni anses som et kjennetegn på det guddommelige.

Men idet fysisk likhet skaper en forbindelse til den som avbildes, og hjelper den troende å gjenkjenne ham eller henne, vil ikonmaleren også gjengi personens individuelle trekk. Tradisjonen gir maleren forbilder for hvordan helgenene så ut. Det er gjerne den hellige personens ansikt som er viktigst i ikonet, og som derfor gjengis med flest detaljer. Ansiktet er, fremfor kroppen, det som gjør at personen virker til stede. Personens nærvær gjøres tydelig ved at ansiktet fremstilles frontalt, eller noen ganger i trefjerdedels profil, slik at begge øynene vises. Et unntak er Judas, som noen ganger fremstilles i helprofil, noe som viser til at han allerede har begynt å bevege seg bort fra Gud.

Måten hellige personer fremstilles på viser at naturalisme altså ikke er et mål i ikonmaleriet. Man benytter i stedet et symbolsk formspråk som bærer viktige teologiske betydninger. Leonid Ouspensky bruker begrepet ”symbolsk realisme”: ikonet fremstiller to realiteter, på den ene siden formidler ikonet historiske fakta ved å avbilde en hellig person i hans eller hennes fysiske form, og på den andre siden henviser det til det som ligger forbi tiden, Guds verden.⁴² Ikonet viser både-og: man kan se en eller flere historiske personer, noen ganger involvert i historiske hendelser som er knyttet til en bestemt tid og et bestemt sted, samtidig som det viser en guddommeliggjort person som ikke lenger befinner seg i menneskets falne verden, men i den guddommelige verden, som er tidløs og universell. Ofte symboliseres disse guddommelige omgivelsene ved at ikonet har gullbakgrunn, idet den

⁴¹ Pettersson 1984: 74.

⁴² Ouspensky og Lossky 1983: 36.

guddommelige verden beskrives som strålende lys. Dette guddommelige lyset kommer både innenfra og utenfra den avbildede personen, og derfor avbildes sjeldent en ytre lyskilde. Siden lyset stråler alle steder, er det i ikoner ofte en begrenset bruk av skygge. Alternativt til gullbakgrunn kan det guddommelige lyset fremstilles med en mørk farge. Ideen bak dette er i overensstemmelse med den østlige teologen Dionysos av Areopagitas (Pseudo-Dionysos), og i vestlig teologi Nicolaus av Cusanus', tanker om at det absolutte lys er ubegripelig og ikke kan oppfattes av det menneskelige øye, og at det dermed bare kan fremstilles som absolutt mørke.⁴³ Denne dobbeltheten kan også demonstreres gjennom en ofte brukt perspektivbeskrivelse. I noen ikoner brukes arkitektur og gjenstander for å plassere den avbildede hendelsen i tid og sted, og dermed fremstille den historiske realiteten i motivet. Den guddommelige realiteten kan så fremstilles gjennom bruk av såkalt omvendt eller invertert perspektiv. I sentralperspektivet vil forsvinningspunktet for linjer i arkitektur og gjenstander ligge dypt inne i bildet. I ikonet vil disse ofte samle seg utenfor bildeflaten i stedet, hos betrakteren. Eventuelt kan arkitektur og gjenstander fremstilles slik at de perspektiviske linjene ikke samles i det hele tatt, men følger ulike linjer. Ouspensky forklarer at dette er fordi det skal vise at det som skjer i bildet er utenfor den menneskelige logikk og lovene for jordisk eksistens.⁴⁴ Man kan se dette som et spill mellom det temporale og det tidløse, det stedsspesifikke og det universelle, og det jordiske og det himmelske. Ikoner tar sikte på å være vinduer til himmelen, ikke til verden, og derfor kan mangel på naturalisme og illusjonsskaping være et nyttig virkemiddel for å vise at den beskrevne verden ikke er den samme som mennesker befinner seg i. Man kan også sette dette i forbindelse med den overnevnte beskrivelse av hva som avbildes: abstraksjon, omvendt perspektiv og orden er elementer som kan brukes for å bevisst motvirke illusjon, slik at betrakteren minnes på at han eller hun står foran et bilde som, i sin natur, er ulik prototypen.⁴⁵

2.1.4. Ikonmaleren

Beskrivelsen av ikonets teologi gjør det klart at det stilles visse krav til ikonmaleren. Dette gjelder i størst grad det at ikonet sidestilles med Skriften: for at ikonet skal samsvare med Skriften, må det legges visse begrensninger på maleren. Ikonet skal gjenspeile kirkens oppfatning, ikke ikonmalerens, og det er dermed grenser for variasjoner maleren kan introdusere hvis bildet skal forbli et ikon. Leonid Ouspensky viser at det er brukbart å

⁴³ Brynildsen 1963: 27.

⁴⁴ Ouspensky og Lossky 1983: 40.

⁴⁵ Ouspensky og Lossky 1983: 41.

sammenligne ikonmalerens rolle med prestens rolle, heller enn å sammenligne med den moderne, vestlige kunstnerideen. Presten kan ikke endre den liturgiske teksten slik han eller hun føler for det, men utfører gudstjenesten i forhold til sine evner og personlighet. Likedan kan ikke ikonmaleren forandre motivene slik han eller hun føler for det, men formidler bildene i forhold til sine tekniske evner.⁴⁶ Ikonmaleren innehar ikke dermed et kirkelig embete på noe vis, men står fjernere fra den moderne ideen om kunstnersubjektet. Ved kirkemøtet i Nikea i 787 ble det vedtatt at "[i]conography is by no means an invention of painters but is, on the contrary, an established law and tradition of the Catholic Church"⁴⁷ Hans Belting er på dette punktet opptatt av å understreke at dette ikke dermed betyr at ikontyper, det vil si forbildene, opprinnelig har blitt til ved at kirken har stått for motiv og innhold, mens maleren har stått for utførelsen. Malerne stod også for motivet, idet det ikke var noe skille mellom ide og utførelse. Belting hevder at idet maleren fant en form som ble oppfattet som "autentisk", ble denne formen en arketype da kirken insisterte på repetisjon.⁴⁸ Disse arketyperne er det senere ikonmalere forholder seg til, idet deres arbeid underlegges kirkens etablerte tradisjon for hvordan ikoner skal se ut. Men dette betyr ikke at ikonmaling er kopiering. Gunnar Danbolt skriver i boken *"Vi så hans herlighet"* at det er riktigere å si at et ikon gjenskapes enn at det kopieres. Han skriver at det er riktig at ikonmaleren har foran seg et forbilde eller modell, men at tolkningen av denne modellen gir rom for den individuelle ikonmalers kreativitet.⁴⁹ Komposisjon, farger og strek er ikke nødvendigvis standardiserte. Men det individuelle underlegges tradisjonen. Det er vanlig at ikonmaleren, i et tegn på ydmykhet, signerer verket på baksiden, eller ikke i det hele tatt. Videre ønsker man en viss åndelig innsikt hos ikonmaleren. Ikoner skal ideelt sett males i bønn og meditasjon, og slik blir ikonmalingen i seg selv en utøvelse av religion. Teologen John Binns skriver i sin bok *An Introduction to the Christian Orthodox Churches*:

[T]he painting must be done carefully. The Russian Council of One Hundred Chapters (1551) decreed that the painter must be "meek, mild, pious and not given to idle talk or laughter, not quarrelsome or envious, not a thief or murderer". He will prepare to paint with prayer and also pray during the process of painting.⁵⁰

Her ser man at maleren ikke bare forventes å male hvert ikon i bønn, men at det også ønskes at maleren skal te seg på et bestemt vis og preges av bestemte personlighetstrekk. Noen vil også legge vekt på ikonmaleren religiøse tilhørighet. Torstein Tollefsen, som selv er en

⁴⁶ Ouspensky og Lossky 1983: 30.

⁴⁷ Her sitert fra Ouspensky og Lossky 1983: 26.

⁴⁸ Belting 1994: 19.

⁴⁹ Danbolt 2003: 200.

⁵⁰ Binns 2002: 103 – 104.

ortodoks ikonmaler, skriver om katolske og protestantiske ikonmalere i boken *Teologi i farger* at ”de kan (...) ikke være ikonmalere i ortodoks forstand, ganske enkelt fordi de ikke er medlemmer av Den ortodokse kirke og ikke stiller seg til rådighet for denne.”⁵¹ Tollefsen fortsetter riktignok med å skrive at det likevel kan være rimelig å kalle dem ikonmalere i den grad de gjengir en kunstart som har fått sin utforming i den ortodokse tradisjon. Men i *ortodoks forstand* kan de ikke være ikonmalere. Men man kan også se en slik vektlegging av religiøs tilhørighet fra kunsthistorisk hold. Om man slår opp på ikon (icon) i *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms*, av kunsthistorikeren Edward Lucie-Smith, leser man:

Icon: a painting by a Greek or Russian Orthodox believer on a [panel], generally of a religious subject strictly prescribed by tradition, and using an equally strictly prescribed pattern of representation. An authentic icon can be of any age from the 6th C.AD to the present day.⁵²

Interessant nok ser man her at Lucie-Smith anerkjenner ikoner fra nyere tider, men poenget her er at han fremhever ikonmalerens tilhørighet til ortodoks kristendom: ikoner males av gresk- eller russisk-ortodokse troende, ifølge Lucie-Smith er det ikke her åpent for at maleren kan være katolikk eller protestant.

2.1.5. Hva er et ikon?

Av dette ser man at ikoner i ortodoks sammenheng er mer enn bare dekorative bilder. De er knyttet til en omfattende teologi og en detaljert symbolikk, og er gjenstand for religiøs praksis. Men, som nevnt i oppgavens innledning, kan man i noe eldre kunsthistorisk litteratur om ikoner se en tendens til at teologien står i fokus på bekostning av bruk og historie, og at den gir et inntrykk av ikonet som en bildetype som er plassert utenfor historien, som noe uforandret og tidløst. Kunsthistorikeren Hans Belting er i sin bok *Likeness and presence* opptatt av å understreke at man ikke kan presentere ikonet på denne måten. Ikonet, som andre bildetyper, har en stilhistorie, og har blitt til i en bestemt kontekst.

Teologen Kari Kotkavaara gir en antydning til hva som kan være grunnen til denne tendensen. Han hevder at en bestemt gruppe russiske emigranter bidrog til å forme ideen om ikonet i Vesten, og blant dem nevner han Leonid Ouspensky. Jeg viste til Ouspensky som kilde over, men her er rom for en viss kildekritikk. Kotkavaara skriver at Ouspensky avviste illusjonistiske ikoner som ikke-autentiske og heterodokse på det grunnlag at vår synlige verden er en deformert karikatur av den himmelske verden. Den naturalismen man kan finne i russiske ikoner på 17-1800-tallet ble forklart som vestlig innflytelse, og knyttet til

⁵¹ Tollefsen 2001: 15.

⁵² Lucie-Smith 2003: 116.

sekularisering og mangel på tro.⁵³ Et sitat fra Ouspensky og Losskys bok *The Meaning of Icons* kan gjøre dette tydelig:

In the XVIIth century the decline of the Church sets in. This decline was the result of a deep spiritual crisis, a secularisation of religious consciousness, thanks to which, despite the vigorous opposition of the Church, there began the penetration not merely of separate elements but of the very principles of Western religious art, which are alien to Orthodoxy. The dogmatic content of the icon vanishes from the consciousness of men and symbolical realism becomes an incomprehensible language for iconographers fallen under the influence of the West.⁵⁴

På denne måten ble stil et kriterium for autenticitet for Ouspensky. Ikonet ble for Ouspensky et, i Kari Kotkavaaras ord, teologisk argument som talte til menneskets intellekt. En slik forståelse av ikonet gjorde den ikke-naturalistiske stilen nødvendig som bærer av det teologiske innholdet i argumentet. Han så bort fra det faktum at disse illusjonistiske ikonene hadde blitt innviet på korrekt vis i kirkene, og ble tatt i bruk og venerert som andre ikoner av de troende. Brukerne av kirkene som hadde disse ikonene anså dem altså som autentiske ikoner, til tross for den illusjonistiske stilen.

Det som er poenget her er at ikoner ofte blir beskrevet bare i forhold til teologien, mens den faktiske bruken av dem faller utenfor. Det er klart at teologien, og dens forklaring av det symbolske formspråket er viktig, men dette eksempelet med de illusjonistiske ikonene viser at formspråket ikke er avgjørende i forhold til bruken av dem. Kotkavaara selv avviser fokuset på stil, og bruker ordet ”ikon” om alle hellige bilder av Kristus, Maria og helgener, som er gjenstand for venerasjon, uavhengig av stil og teknikk.⁵⁵ Også Hans Belting bruker denne definisjonen av ikoner. Han forklarer at man ikke kan definere ikonet ut fra utseende, siden det har en stilhistorie, eller ut fra medium, siden ikonet ikke er begrenset til panelmaling. Ikonet er ”a pictorial concept that lends itself to veneration”.⁵⁶ I denne oppgaven vil jeg også slutte meg til dette synet på ortodokse ikoner, at det er bruken av dem som kan karakteriseres som viktigst.

2.2. Bilder i en luthersk kontekst

Ikonet knyttes altså gjerne til den kontekst som er beskrevet og forklart i detalj over. Men temaet for oppgaven er at bilder som karakteriseres som ikoner også plasseres i lutherske kirkerom, nærmere bestemt i kirkerom tilhørende Den norske kirke. Det er derfor interessant å se nærmere på hvilke forutsetninger bilder generelt møter i et luthersk kirkerom. Som

⁵³ Kotkavaara 1999: 2.

⁵⁴ Ouspensky og Lossky 1983: 48.

⁵⁵ Kotkavaara 1999: 18.

⁵⁶ Belting 1994: 29.

grunnlag vil jeg her presentere Martin Luthers syn på bilder i kirkerommet, og deretter hvilke konsekvenser reformasjonen hadde for bilder i norske kirker. Dette vil altså være en historisk redegjørelse for luthersk kristendoms forhold til bilder, da Den norske kirkes syn på bilder i kirkerommet i dag vil behandles nærmere i neste kapittel.

2.2.1. Martin Luthers bildesyn

Reformasjonen inkluderte omfattende endringer i kirke og teologi, under et ønske om å føre kristendommen tilbake til det opprinnelige. Blant reformatorene fantes ulike holdninger til bilder, hvorav Martin Luthers bare var én. Et av de temaene som ble tatt opp var spørsmålet om hvilken holdning man skulle ha til bildene i kirkerommet. Felles for reformatorene var holdningen at bilder i seg selv ikke innehar noen kraft, men at de kan misbrukes til overtro og avgudsdyrkelse. Utover dette ser man stor uenighet. Sentralt her stod Det Gamle Testaments andre bud: ”du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden. Du skal ikke tilbe dem og ikke dyrke dem!” (2. Mos. 20: 4-5). Slik var det et spørsmål om man skulle ha bilder i kirkene eller ikke, og reformatorenes bildesyn, deriblant Luthers, ble i stor grad formulert i diskusjon om hvorvidt man skulle ødelegge de eksisterende bildene, eller om man skulle beholde dem.

En av Luthers største motstandere i forhold til bildespørsmålet var Andreas Bodenstein von Karlstadt, som støttet ikonoklasme, ødeleggelse av bilder, blant protestanter. For eksempel i teksten *On the Abolition of Images and That There Should Be No Beggars Among Christians* fra januar 1522, uttrykker Karlstadt denne holdningen. Han viser til 5. Mosebok 7:5 hvor Gud beordrer det utvalgte folket i møte med andre folkeslag å ”rive ned altrene deres, slå i stykker steinstøttene, hogge ned Asjera-pælene og brenne opp gudebildene.” Ifølge Karlstadt gjelder Guds forbud mot bilder alle former for bilder, også kristne bilder, og man skal ikke tilbe eller ære disse. Dette understrekes klart og tydelig av Det Gamle Testaments billedforbud, og bildene er av Gud forbudt på lik linje med mord, tyveri og ekteskapsbrudd.⁵⁷ Som tekstens tittel antyder, knytter Karlstadt dette til fattigdomsproblemet, og mener at de penger som ble brukt på bilder heller kunne brukes på å hjelpe fattige.

Martin Luther, på den andre siden, forklarte det andre gammeltestamentlige budet som en kommentar til det første budet: ”du skal ikke ha andre guder enn meg” (2. Mos. 20:3). I sin utlegning om 2. Mosebok fra 1525 forklarte Luther at Gud skiller mellom to typer bilder, de

⁵⁷ Lindberg (Red.) 2000: 57.

som tilbes og de som ikke tilbes. De førstnevnte bildene gjør den kristne skyldig i brudd på det første budet, de sistnevnte bildene gjør ingen skade. Det er de bilder som settes i Guds sted som forbys. Luther svarte slik Karlstadt med å kalle til å beholde roen. Luther forklarer i Invokavit-prekenen 9. mars 1522⁵⁸, i det som ser ut til å være en klar henvisning til ikonoklasmens vold, at han som reformator kunne gjennomført sine reformer med makt, men det ville ikke ført noe godt med seg. Guds Ord gjorde reformarbeidet, Luther bare prekte det. Dette skal også gjelde for bilder, Guds Ord skal reformere bildebruken. Frem til reformasjonen har folk trodd at de gjorde Gud tjeneste ved å lage bilder, og slik finnes bildene i folks hjerter. Hvis man ødelegger bildene er de fjernet for synet, men hjertene er fortsatt urene og fulle av idoler. Forkynnelse av Guds ord vil fjerne bildene fra folks hjerter ved at de ser uretten i å tilbe og ære dem, og når de er fjernet fra hjertene, kan de ikke lenger skade gjennom synet.⁵⁹ Når man har forkynt Guds ord om at bilder ikke gjør Gud noe tjeneste, trenger man ikke ødelegge dem, for de vil forsvinne fra folks hjerter av seg selv. Det at bilder tilbes er ingen grunn til å ødelegge dem, selv om det er et onde. Gud har forbudt tilbedelse av solen, månen og stjernene. Så når det finnes folk som likevel tilber disse, skal man da rive dem ned?

Hans Belting skriver at Luther også oppfattet bildene som symboler på den, i hans øyne, falske læren om rettferdiggjøring gjennom gjerninger.⁶⁰ Luther anså det som at de som anskaffet og aktivt brukte bilder betraktet seg selv som å gjøre Gud tjeneste, og ifølge hans lære om rettferdiggjøring gjennom tro alene ble dette både unyttig og galt. Men det å ødelegge bildene kunne også ses som en slik rettferdiggjørende gjerning, idet folk ønsket at Gud skulle se blidt på dem når de ødela idolene. Det riktige var ikke å ødelegge dem, men å slutte å bruke dem på galt vis. Det er ifølge Luther altså ikke bildene i seg selv som er problemet, men bruken av dem, og her er det forkynnelse av Guds ord som skal sette ting rett.

Men bildene kunne likevel ha en funksjon. Luther var positiv til at bilder kunne ha en didaktisk funksjon og være en støtte for en befolkning med lav lesekyndighet. Han ønsket en lekmannens Bibel som inneholdt bilder som kunne hjelpe lekmannens hukommelse og bedre hans forståelse av teksten.⁶¹ Videre kunne bilder i kirkerommet tjene samme funksjon. Hans Belting forklarer at Luther anså det slik at det narrative bildet var tjenlig i kirkerommet. Avbildninger av bibelfortellinger forklarte og instruerte på mye samme måte som bibelteksten gjorde. Slike bilder kunne derfor være nyttige fordi de fungerte som minnebilder, og kunne

⁵⁸ Lindberg (Red.) 2000: 62-63.

⁵⁹ Belting 1994: 546.

⁶⁰ Belting 1994: 463.

⁶¹ Duggan 1989: 237

illustrere teksten.⁶² Dette gjaldt ikke bare avbildninger av scener fra Jesu liv, også helgenfortellinger kunne aksepteres som gode forbilder for de kristne, forutsatt at de kristne forholdt seg til bildene på korrekt vis. Bilder kunne også benyttes som visuelle understrekninger av det nye i luthersk teologi, nærmest som argumenter for reformasjonen. Ruth Danielsen i artikkelen ”Reformasjonen i bilder” forteller om maleren Lucas Cranach som var en nær venn av, og samarbeidet med, Luther. Fremstillingen av Jesus som velsigner barna, som ifølge Danielsen ikke fantes som tavlemaleri før reformasjonen, ble plassert over døpefonten og understrekte det lutherske forsvar for barnedåpen.⁶³ Motivet med Jesus og ekteskapsbryteren fremstilte i billedlig form Luthers vekt på frigjørende evangelium fremfor dømmende lov.⁶⁴ En konsekvens av Luthers syn på bilder som didaktiske eller som å fungere som minnebilder var at de alltid var underordnet ordet, bildene tjente som illustrasjoner til, eller visualiseringer av, ordet. Luther anså bilder som et *adiaforon* i kirken, det vil si noe som ikke er nødvendig for troen, men som likevel er tillatelig. Kirker kunne velge å ha bilder i kirkerommet, eller de kunne velge å la være.

2.2.2. Reformasjonens konsekvenser for bilder i norske kirker

I Norge var reformasjonen en langvarig prosess, og de kulturelle følgene av den kom i andre rekke. På grunn av mangel på lutherske prester, var det gjerne slik at katolske prester fortsatte i tjeneste, og mange steder fortsatte man også de gamle katolske skikkene. I boken *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800* skriver Sigrid Christie at det finnes mange eksempler på at katolske middelalderske bilder og skulpturer i kirken fikk fortsette inn i reformatorisk tid. Kristus-fremstillinger medførte sjeldent problemer for den nye konfesjonen, og fikk ofte bli der de var. Fjerningen av sidealtrene fikk naturligvis konsekvenser for helgenbilder og helgenskulpturer, men man kjenner flere eksempler på at også disse ganske enkelt ble replasert og forklart og legalisert på ny.⁶⁵ På denne måten ble den middelalderske kirkekunsten inkorporert og fortsatt videre inn i den lutherske kirkekunsten. Men dette gjaldt ikke om man kunne påvise at objektene var gjenstand for tilbedelse. I så fall skulle de fjernes fra kirken.

Det var ingen enhetlig praksis i forhold til bilder i reformasjonsårhundret. Aktiv inngripen i forhold til katolsk kunst i kirkene ser ut til å være knyttet til individer, og ikke en generell holdning i hele kirken. Det som var tilfellet i et bispedømme var ikke nødvendigvis

⁶² Belting 1994: 446 – 447.

⁶³ Danielsen 2004: 40.

⁶⁴ Danielsen 2004: 42.

⁶⁵ Christie 1973: 12.

tilfelle i et annet. Christie skriver at den forestilling man har av lutherske prester som på ikonoklastisk vis rensker kirkerommene for katolsk kunst delvis kan være en konstruksjon, basert på enkelttilfeller heller enn et generelt grunnlag. Hun anser det som bildene i like stor grad ble indirekte fjernet fra kirkene, ved at reformasjonens tanker førte til neglisjering og likegyldighet til kirkenes kunstneriske verdier, og at det var dette som gjorde at middelalderens kunst til slutt forsvant fra kirkene.⁶⁶ Man kjenner eksempler på at biskoper ble kritisert for en for høy toleranse for bilder i kirken, mens andre ble karakterisert som strengere. Ifølge Christie var det spesielt i Bergen at man finner fiendtlighet til kirkekunsten. Bjørgvins andre biskop etter reformasjonen, Jens Skjelderup (biskop 1557 – 1582), og hans etterfølger, Anders Hoff (biskop 1583 – 1607), blir beskrevet som strenge i forhold til kirkekunst. Begge fremmet bruk av såkalte katekismeskap, Hoff i større grad idet det i hans tid som biskop ble avholdt en synode i Bergen i 1589 som anbefalte bruk av katekismeskap som altertavle. Disse innholdt de fem katekismene, og bestod altså bare av tekst, og ikke av bilder. Disse katekismeskapene hadde stor utbredelse, både på Vestlandet og på Østlandet. Men som Christie påpeker varte denne billedløse linjen ikke lenge, katekismeskapene begynte etter hvert å dekores med bilder.

Gunnar Danbolt forklarer at kirkene på 1600-tallet, innen den perioden som gjerne kalles den lutherske ortodoksien, gjerne var rikt og utførlig dekorert. I denne tiden var man opptatt av den ”rene” læren, og dette hadde betydning for kirkekunsten, idet læren ikke inneholdt noe forbud mot bilder.⁶⁷ Alteret, døpefonten og prekestolen, de sentrale tyngdepunkt i kirkerommet, ble gjerne utsmykket med detaljert og fargerik ornamentikk og bildefortellinger, og der var en vilje til å også forkynne evangeliet gjennom bilder. Men i bygdekirkene så man gjerne en tendens til at kirkens utsmykning fjernet seg fra det figurative og nærmet seg det ornamentale, noe som antyder at fokus var på det dekorative, ikke det didaktiske. Danbolt forklarer at denne ornamentikken tar slutt rundt 1720, og at ”[g]runnen til det kan vere det alvorret som pietismen tilførte norsk kristendom i dei åra.”⁶⁸ Pietismen la vekt på ordet, og nattverdssakramentet kom i bakgrunnen. Et slikt fokus kommer til uttrykk i kirker på 1800-tallet som fremhevet prekestolen på bekostning av alteret, og gjorde kirkerommet til et billedøst auditorium.⁶⁹

⁶⁶ Christie 1973: 13.

⁶⁷ Danbolt 2001: 113.

⁶⁸ Danbolt 2001: 122.

⁶⁹ Danbolt 2001: 140 – 141.

2.3. Kunsthistorisk bakgrunn

Denne tredje delen av kapittelet vil ta sikte på å plassere oppgavens tema innen en kunsthistorisk kontekst. Først vil jeg her se på eksempler på holdninger til ikonene som man kan finne i tidligere europeisk kunsthistorie. Dernest vil jeg gå inn på kunstbegrepet. Det har allerede blitt nevnt i oppgavens innledning at Bispemøtet karakteriserer ikonene som kirkekunst, og at de i stor grad bruker en kunsthistorisk tilnærming i sine bestemmelser rundt disse bildene. Redegjørelsen for kunstbegrepet har som hensikt å ligge til grunn for senere diskusjon av hva denne karakteristikken innebærer. Som et tredje punkt vil jeg i korte trekk ta opp forholdet mellom kirkeinstitusjonene og kunstverdenen i et historisk perspektiv.

2.3.1. Ikoner i kunsthistorien

Ikoner, som bilder i seg selv, eller som innflytelse, har en lang historie i europeisk kunsthistorie. Kunsthistorikerne Bente Kiilerich og Hjalmar Torp forklarer i boken *Bilder og billedbruk i Bysants* at mange malere flyktet vestover fra det bysantinske riket under ikonoklasmen på 700-tallet, spesielt reiste de til Italia.⁷⁰ Her satte de sitt preg på den italienske kunsten. I boken *Arts Through the Ages* leser man at italiensk maleri gjennom hele middelalderen var dominert av en italiensk-bysantinsk stil, eller *maniera greca*. Malerier var preget av typiske bysantinske trekk som todimensjonalitet og lite dybdeillusjon, stilisering, og utpreget bruk av gull.⁷¹ Men dette begynte å endre seg på 1200- og 1300-tallet. For eksempel så man hos maleren Cimabue (egentlig Cenni di Pepo, ca. 1240 – 1302) en bevegelse mot større naturalisme i bilder hvis struktur og symmetri kan sies å være basert på bysantinske forbilder, men som viser interesse for tredimensjonalitet og plastisitet. Med Giotto di Bondone (ca. 1266 – 1337), ser man et klarere brudd med de bysantinske innflytelsene. Giotto var opptatt av en naturalistisk tilnærming og observasjon av den synlige verden. Den bysantinske innflytelsen skulle så forsvinne helt med interessen for den greske antikkens kunst i renessansen.⁷²

I en lengre periode var ikonene ignorert, og ansett som å ikke ha noen estetisk verdi. Dette var ikke bare i Vesten, men også i Russland, da utdannede russere gjerne var kulturelt orientert mot Vesten. I sin bok *Ikons* forklarer John Stuart at man i litteratur fra 1800-tallet finner referanser til ikonene som små, antikke, svarte bilder plassert i kirkenes hjørner. Dette begynte å endre seg tidlig på 1800-tallet da Johann Wolfgang von Goethe tok opp en interesse

⁷⁰ Kiilerich og Torp 1998: 166.

⁷¹ Kleiner, Mamiya, Tansey 2001: 537.

⁷² Kleiner, Mamiya, Tansey 2001: 540 – 541.

i ikonmaleriet. Goethe fattet interesse for en bestemt skole av ikonmaling, og via et antall kontakter prøvde han å finne ut mer om denne skolen. Goethe fikk få svar, og fant ikke ut særlig mye, men, ifølge Stuart, var konsekvensen av hans undersøkelser at russerne selv gjenoppdaget ikonene. Ikonene ble renset og restaurert, og det viste seg at under den sot og skitt som bildene hadde samlet opp gjennom tidene, skjulte det seg klare, vakre farger. Både den vestlige og den russiske oppfatningen av ikoner var feilaktig, og preget av et lag med sot og skitt som kom fra årevis med lystenning og røkelse. Men som John Stuart også påpeker var det, tross avdekkingen av fargene, vanskelig for flere kunstkjennere på 1800-tallet å sette pris på ikonet, da deres smak og forståelse for skjønnhet var styrt av den italienske renessansens estetiske standarder.⁷³ Historikeren Donald Mackenzie Wallace eksemplifiserer en slik intellektuell nedvurdering av ikonet gjennom måten han beskriver kunstens historie i øst og vest på i boken *Russia*, første gang utgitt i 1905:

In the West, from the time of the Renaissance downwards, religious art has kept pace with artistic progress. Gradually it emancipated itself from archaic forms and childish symbolism (...) In Russia the history of religious art has been entirely different. Instead of distinctive schools of painting and great religious artists, there has been merely an anonymous traditional craft, destitute of any artistic individuality. In all the productions of this craft the old Byzantine forms have been faithfully and rigorously preserved, and we can see reflected in the modern Icons—stiff, archaic, expressionless—the immobility of the Eastern Church in general and of the Russian Church in particular.⁷⁴

Her ser Wallace ut til å fremsette en kunsthistoriens evolusjonære utvikling, som den russiske religiøse kunsten ikke har klart å følge med i. Ifølge Stuart ble dette synet delt av russiske intellektuelle som var orientert mot Vesten. Ved å sammenligne med kunstverk som følger renessansens idealer, ble ikonet sammenlignet med kunstverk som la vekt på naturalisme og perspektiv. Ikonet, som gjør et poeng av mangelen på naturalisme og ”korrekt” perspektiv, ble ansett som en tradisjon slavebundet til kirken som demonstrerte en stor mangel på perspektivkunnskap og tegnekyndighet.

I første halvdel av 1900-tallet kan man finne en annerledes holdning til ikonene. Stefan Brenske har i boken *Icons and Modern Art* tatt for seg temaet om ikoners innflytelse på, og paralleller med, moderne kunst. I boken tar Brenske sikte på å, gjennom sammenligning mellom eksempler på ikoner og eksempler på moderne kunst, vise at ikonene har utgjort et betydelig bidrag til den moderne kunsten, både formelt og konseptuelt. Som han påpeker i sin introduksjon er det motsigelser her: ikonmaleren er underlagt tradisjonen og kirken, det moderne kunstverket er skapt av en kunstnerpersonlighet; ikonet følger en fastlagt kanon, det moderne kunstverket understreker åpenhet og tvetydighet; ikonet tilnærmes som et

⁷³ Stuart 1975: 22

⁷⁴ Wallace 2006: 262.

objekt for venerasjon, det moderne verket tilnærmes som et kunstverk. Men her er likevel paralleller og likheter. Brenske finner disse likhetene i det formale uttrykket, som bildenes todimensjonalitet, stereotypifisering, reduksjon og forenkling; og i det konseptuelle, bildenes ønskede religiøse og spirituelle effekt på betrakteren idet det tar sikte på å tale til følelsene og transcendere det jordiske og det synlige.⁷⁵ En av de kunstnerne Brenske tar for seg er Vassilij Kandinskij, som jo var født i Russland, og antageligvis ville hatt kjennskap til ikoner før han forflyttet seg til Tyskland. Brenske hevder at en sterk innflytelse av russisk kultur preget Kandinskijs kunst, spesielt ikonets symbolske språk. Brenske skriver:

His guiding principle as a visual artist and as an art theorist is his outright rejection of materialism in favour of the spiritual. Art is therefore fundamentally seen as a medium of the transcendent and the supernatural, which consciously departs from the world of outward appearances. Like many other artists at the beginning of the 20th century, Kandinsky believed that art was capable, like creation itself, of making visible the inner mystical essence of the world.⁷⁶

Også i våre dager ser man at ikoner plasseres i en kunstkontekst. Ikoner i Norge plasseres ikke bare i kirker, de stilles også ut i museer og gallerier. For eksempel Solrunn Nes har hatt en rekke ikonutstillinger i museer, gallerier og kunstforeninger, i tillegg til at hun har utført oppdrag for et antall kirker.

2.3.2. Kunstbegrepet

I redegjørelsen over har ikonet blitt sett i forhold til vestlige ideer om kunst fra ulike tider. Dette begrepet blir igjen relevant når jeg senere viser at Bispemøtet karakteriserer ikonene som kirkekunst og legger vekt på en kunsthistorisk tilnærming. Dermed blir det interessant å gå nærmere inn på kunstbegrepet. Men fordi jeg i denne oppgaven er interessert i bilder i forhold til en bestemt kontekst, lutherske kirkerom, vil jeg fokusere på ulike kunstbegrepers forhold til kunstverkenes kontekst. Kunstbegrepet er ikke statisk, men har en historisk utvikling akkurat som andre begreper. Som Henning Laugerud skriver er det å se noe som kunst en historisk bestemt betraktningsmåte.⁷⁷ Slik har man innen kunsthistorien hatt forskjellige meninger om hvorvidt omgivelser, kontekst i det hele tatt, har innvirkning på kunstverket. Jeg vil her gjøre rede for to ulike kunstbegrep, som kan beskrives som å følge hverandre i tid, hvor det ene kan sies å i stor grad utelate kontekstens betydning, og det andre kan sies å inkludere den.

⁷⁵ Brenske 2005: 9 – 10.

⁷⁶ Brenske 2005: 20.

⁷⁷ Laugerud 2001: 7.

Kunsthistoriefaget har sin teoretiske forankring i det som kalles det romantisk-modernistiske kunstsynet. Dette kunstbegrepet karakteriseres av fokus på det geniale kunstnersubjektet som skaper originale og unike verk. Kunsthistoriefaget har gjennom lang tid vært preget av dette kunstsynet. Fagets metodikk har vært knyttet til kunstnerbiografien, og dets interessefelt har vært styrt av det som kan beskrives som innovasjon som beveger kunsthistorien fremover. Dette romantisk-modernistiske kunstsynet kritiseres i kunsthistorien i dag fra et antall kanter, for eksempel argumenteres det fra et mer postmodernistisk perspektiv at tilnærmingen ikke tar i betraktning betydningen av kunstverkets kontekst. Kunsthistorikeren Henning Laugerud beskriver i artikkelen ”Fortidens blikk” tre viktige karakteristika ved dette kunstbegrepet. Det første er at verket oppfattes som autonomt, som selvtilstrekkelig, og som et mål i seg selv. Man ser verket som et estetisk objekt, og det man trenger for å forstå det som kunst finnes i verket selv. Det andre trekket er at kunstneren tillegges en stor vekt som et individuelt genialt subjekt som uttrykker sitt indre i sin kunst. Det tredje trekket følger av det forrige: idet kunstnerskikkelsen uttrykker sitt indre blir originalitet og innovasjon et kriterium for kvalitet.⁷⁸ Når Donald Mackenzie Wallace skriver, som sitert over, at ”[i]nstead of distinctive schools of painting and great religious artists, there has been merely an anonymous traditional craft, destitute of any artistic individuality” ser man at han vektlegger nettopp dette med store kunstnere og kunstnerisk individualitet. Kunstsynet, som karakterisert av disse tre trekkene, har blitt til i en prosess over tid, og ingen av disse trekkene kan sies å være absolutte i forhold til et hvilket som helst kunstverk.

Hvis vi her skal trekke inn det ortodokse ikonet igjen vil vi se at det, om det betraktes fra et slikt kunstsyn, vanskelig vil kunne betegnes som ”kunst”, da det som vektlegges i en ortodoks kontekst er anonymitet og tradisjon, og at det for å fungere er absolutt avhengig av sin kontekst og en referanse utover seg selv. Det kan altså bli vanskelig å se et ortodoks ikon i seg selv som et kunstverk, ut fra de tre nevnte kriteriene. Men som Gunnar Danbolt forklarer i artikkelen ”Kunst og oppstandelse”, førte kravet om autonomi til fremdyrking av det mediumspesifikke: farger, former og deres spill på den todimensjonale flaten. Interessen flyttet seg med dette fra innholdet i bildet til malemåten, og dermed ble det ”overflatens sansbare (...) kvalitet som var avgjørende, og ikke det bildet eventuelt refererte til.”⁷⁹ Dette fokuset gjorde at malere som Kandinskij, med interesse for folkelige uttrykk, kunne bruke ikonets formspråk og utseende som inspirasjon og innflytelse. Dette er interessant da det viser

⁷⁸ Laugerud 2001: 8 – 12.

⁷⁹ Danbolt 2005: 346.

at den modernistiske kunstforståelsen som ga ikonets tekniske utførelse og formspråk verdi, er den samme tilnærmingen som gjør ikonets funksjon umulig.

Gunnar Danbolt fortsetter sin artikkel med å beskrive en reaksjon mot ”modernismens elitistiske kunstoppfatning”.⁸⁰ Denne, som ble ledet av komponisten John Cage i 1950-årene, ønsket å rive ned de påstått konstruerte skillene mellom det modernismen anså som kunst og populærkultur, og mellom de ulike kunstformene. Konsekvensen av dette ble at måten man ser på en gjenstand avgjør hvordan man oppfatter den. En slik betrakterorientert kunstteori gjør at det ikke er skrevet i stein hva som er kunst og hva som ikke er kunst, og, viktigere i denne sammenhengen, at det aktuelle verkets kontekst er viktig for ”hva det er”. Ifølge det modernistiske kunstsynet er et kunstverk det samme om det henger i et utstillingslokale eller for eksempel en kirke. Med dette etter-moderne kunstsynet får verket en særegen rolle idet det plasseres i en kirke. Konteksten har altså betydning for hvordan man forstår kunstverket.

Hvis man blir litt mer spesifikk og går videre til kirkekunstens forhold til sin kontekst blir det klart at de to kunstbegrepene tilbyr ulike forhold mellom kunstverk og kirkerom. Det modernistiske kunstverkets krav om autonomi kan by på problemer, noe Gunnar Danbolt forklarer slik:

Når et maleri, som er sin egen sansbare virkelighet og ikke henviser til noe som helst utenfor sine egne rammekanter, blir plassert i en kirke, forvandles det uten videre til et fremmedlegeme i et rom som er helliget en liturgisk samhandling. Denne handlingen krever oss helt og fullt, men det gjør sannelig også maleriet. Bilder observerer vi med et estetisk, desinteressert blikk, men det er en betraktningsmåte som mildt sagt er uegnet i en gudstjeneste, for den må vi ta del i og gå inn i med liv og sjel. Her er det snakk om et enten-eller, for i gudstjenestens perspektiv reduseres maleriet til vakker dekor – og i bildets perspektiv blir den gudstjenestelige handling direkte forstyrrende.⁸¹

Danbolt ser ut til å mene at kirkekunst vanskelig kan betraktes med et kunstsyn som legger vekt på verkets autonomi. Et slikt kunstsyn reduserer enten gudstjenesten eller kunsten, og vil hindre samarbeid med det kirkerommet formidler i form av mening og funksjon. Hvis man er enig med Danbolt i dette, ser man at kirkekunst krever et annet forhold til sine omgivelser, et betrakter- og kontekstorientert syn på kunsten, som lar det aktuelle kunstverket delta i kirkerommet, uten at det reduseres til noe annet enn kunst. Den norske kirkes syn på kunstens rolle i kirkerommet vil jeg komme tilbake til i kapittel 3.

2.3.3. Forholdet mellom kirke og kunst

Undertittelen på Hans Beltings bok *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art* viser at han tar for seg bilder i tidsperioden før kunst. Det siste kapittelet i boken

⁸⁰ Danbolt 2005: 347.

⁸¹ Danbolt 2005: 346.

hans omhandler reformasjonen, altså er det ikke ifølge Belting her lenger mulig å snakke om bilder ”before the era of art”. I middelalderen hadde man, forklarer Henning Laugerud, ikke et kunstbegrep slik vi har i dag, bilder stod alltid i en form for religiøs brukskontekst. Dette betyr ikke at man i middelalderen ikke hadde et begrep om skjønnhet eller estetikk, men at det ikke stod alene, skilt ut som en egen sfære. Videre forklarer Laugerud at likt man ikke hadde ”kunst” i vår forståelse av ordet, hadde man heller ikke ”kunstnere” i vår forståelse av ordet. Bildemakerne var håndverkere som skulle formidle et allerede eksisterende innhold eller budskap.⁸² Fra midten av 1400-tallet ser man en tendens til å se bilder på en ny måte. Leon Battista Alberti (1404 – 1472) fremhevet at bilder ikke bare skulle fylle religiøse funksjoner, de skulle gi en estetisk opplevelse, i Laugeruds ord, Alberti definerte ”kunstens mål som skjønnhet og imitasjon av naturen”.⁸³ I sammenheng med kirken forklarer Belting at idet bilder i protestantiske sammenhenger ble fratatt sine tidligere funksjoner i kirkerommet, ble bildene i stedet transformert til kunst: ”[i]mages, which had lost their function in the church, took on a new role in representing art.”⁸⁴ Han hevder ikke med dette at reformatorene *forårsaket* bildenes transformasjon til kunst, men at de, idet de fratok bildene deres funksjon, reagerte i tråd med sin tid. Videre hevder han at selv bildene i de katolske kirkene, som fikk beholde sine funksjoner, ikke kunne unnslippe transformasjonen til kunst. ”The era of art” krevde også her en ny holdning til bilder.⁸⁵ Med dette ble kunsten etter hvert en egen sektor eller sfære i samfunnet, håndverkere ble kunstnere, og man fikk et marked for bilder som ikke i like stor grad var avhengig av kirken.

Graham Howes forklarer at fra ca. 1750 begynner kunsten å separere seg selv fra religiøse tanker og institusjoner, i stedet for å støtte og artikulere kirkens teologi.⁸⁶ Han forklarer at:

[f]rom the early eighteenth century (...) powerful intellectual forces such as Enlightenment rationalism, and the Romantic movement, in Europe and beyond, began to modify the ’traditional’ interdependence of art, artist and religion, and art itself became an increasingly autonomous cult (...). At the same time the growth, throughout the nineteenth century, of both secularism and religious scepticism as a value, and secularisation as a process, further weakened the already fragile formal ties between art and religion in general (...).⁸⁷

Howes antyder videre at vestlig religiøs kunst beveger seg bort fra en eksklusivt kristen kunst, til kunst som bare er implisitt kristen, kunsten beveger seg bort fra religion og mot

⁸² Laugerud 2001: 13 – 14.

⁸³ Laugerud 2001: 9.

⁸⁴ Belting 1994: 458.

⁸⁵ Belting 1994: 16.

⁸⁶ Howes 2007: 131.

⁸⁷ Howes 2007: 93.

spiritualitet. Kunstnere er mer opptatt av å finne mening i seg selv heller enn i ”supernatural stories or the rituals of the institutional churches”.⁸⁸ Howes forklarer, i forbindelse med det han kaller den institusjonelle dimensjonen ved forholdet mellom religiøs kunst og religiøs tro og opplevelse, at kunst på 1800-tallet og fremover i stor grad utviklet seg utenfor kirken, og uten kontaktpunkter med organisert religion. Videre har den organiserte religionen forhold seg til den moderne kunsten med mistillit. Howes oppgir to grunner for dette. Den første grunnen er at kirker er sosiale institusjoner, og kunsten benytter seg ofte av uttrykk som ikke er sosialt akseptable. Den andre grunnen er en mer generell nedgang i kirkenes kulturelle rolle som han knytter til sekularisering i Europa, og at kirkene ikke har klart å anerkjenne det som er nytt og fruktbart i tiden. Dette kontrasterer han til for eksempel gotisk arkitektur, som ble utviklet for, og på grunn av, kirken. For kirken blir det slik et spørsmål om i hvilken grad den vil innføre i kirkerommet kunst som er skapt i kontekster fremmede for kirkens interesser.⁸⁹ Howes forklarer videre at den dominerende estetikk for mange kunstnere i dag i stor grad er for smal til å tillate religiøse narrative avbildninger, idet den beveger seg mot ”the ’universal’ art of abstraction”. Så lenge abstrakt kunst er dominerende vil kirkelige institusjoner måtte forholde seg til kunst uten symboler og allusjoner til doktriner.⁹⁰

Man ser altså her at de siste hundre års forhold mellom kirke og kunst i Vesten ikke har vært uproblematisk. Hvis man her går tilbake til dette kapittelets første del, beskrivelsen av ikoner i en ortodoks kontekst, vil man se en interessant kontrast. Ikonene kan sies å representere nettopp de bildene Luther og de andre reformatorene forviste fra kirkerommet, nemlig de religiøst funksjonelle, de hellige, bildene. De vestlige bildenes transformasjon til kunst hadde liten konsekvens for det ortodokse ikonet. Videre er ikonene integrerte elementer i religionen, deres funksjon er teologisk. Ikonmalernes oppgave er ikke å uttrykke sitt indre eller sin personlige forståelse for spiritualitet, det er å trofast gjengi narrative avbildninger av de ortodokse trossannhetene. Dette viser den store kontrasten mellom de moderne vestlige ideene om kunst, og den ortodokse forståelsen av ikonet.

2.4. Oppsummering

Hensikten med dette kapittelet har vært å skape en ramme rundt oppgavens tema, å gjengi historiske kontekster som ligger til grunn for de følgende analysekapitlene. Som forklart i oppgavens innledning anså jeg tre større temaer som viktige for denne rammen. Først gjorde

⁸⁸ Howes 2007: 136.

⁸⁹ Howes 2007: 23.

⁹⁰ Howes 2007: 26.

jeg rede for synet på ikoner i de ortodokse kirkene. For å kunne diskutere ikonets status, rolle og funksjon i en ny kontekst, må man kjenne ikonets status, rolle og funksjon i dets opprinnelige kontekst. Deretter gikk jeg inn på reformatoren Martin Luthers syn på bilder generelt, og dernest konsekvensene av hans tanker i den reformerte dansk-norske kirken. Dette beskriver det grunnlag Den norske kirke baserer sine utsagn om bilder på i dag.

Det som har kommet frem mellom disse to redegjørelsene er at ikonet i en ortodoks kontekst er knyttet til en bestemt bruk som er teologisk motivert og forklart. Her anses ikonene som hellige, som å inneha et reelt guddommelig nærvær, og som å ha en nyttefunksjon i forhold til forestillingen om nåden. Et av de poengene Luther gjorde i forhold til bilder var at de var nytteløse og maktesløse. Bildene kunne ha en didaktisk funksjon eller fungere som minnebilder som ga kirkegjengerne moralske forbilder. Blant annet på grunn av dette ser man at ikoner i en luthersk kontekst ikke vil kunne ha de samme funksjonene som i en ortodoks kontekst: bildene er ikke hellige og de innehar ikke noe guddommelig nærvær. Forbindelsen til nåden er et eget punkt, hvor luthersk og ortodoks kristendom skilles ad gjennom ulike nådebegreper. Det har altså her blitt klart at luthersk kristendom historisk sett utgjør en ganske annen teologisk kontekst for ikonet enn den ortodokse kristendommen, hvori ikonets forklaring tidligere har blitt formet. Hvordan Den norske kirke forklarer ikonene i dag vil jeg beskrive i neste kapittel.

Det tredje punktet som ble tatt opp var en kunsthistorisk kontekst for oppgavens tema. Redegjørelsen for ikonet i kunsthistorien viser at ikoner lenge har vært til stede i Vesten, hvor de på ett tidspunkt har blitt nedvurdert i forhold til det rådende kunstsyn, og på et annet tidspunkt oppvurdert som inspirasjon for moderne kunst. Ikonene i denne oppgaven vil ikke bare behandles som kunstverk, men også som bilder som plasseres i en sakral eller religiøs sammenheng. Utgreiingen om de to kunstbegrepene viser at det aktuelle kunstverks kontekst kan, eller ikke, anses som å ha betydning for forståelsen av det, og dette blir interessant idet man går nærmere inn på ikonene som kunstverk som er plassert i kirkerom. Denne redegjørelsen ligger til grunn for neste kapitels undersøkelse av hva Den norske kirke legger i begrepet ”kirkekunst”. Beskrivelsen av historiske forhold mellom kirke og kunst viser at forholdet mellom disse i Vesten ikke har vært uproblematisk de siste par hundre år, og samtidig viser det kontrasten mellom moderne vestlige ideer om kunst, og den ortodokse ideen om ikonet.

3. Tekstanalyse

– Sak 22/04, Bispemøtets protokoll september 2004

I dette kapittelet vil jeg, gjennom en tekstanalyse, ta sikte på å besvare spørsmålet om hvordan Den norske kirke selv forklarer sitt syn på ikoner. Teksten som vil stå sentralt er saksreferatet for sak 22/04 fra protokollen fra det andre Bispemøtet i 2004. Dette er til min viten eneste gang ikoner har blitt tatt opp som tema i Den norske kirke, og saksreferatet den eneste skriftlige utgreiing om kirkens syn på ikoner. Som eneste direkte relevante tekstlige kilde vil saksreferatet stå i et klart fokus og vil gi strukturen på kapittelet. Bispemøtets bestemmelser rundt ikoner i kirkerommet er formulert i fem mer eller mindre separate vedtak som vil behandles under hver sin overskrift. Jeg vil presentere disse i den rekkefølge de står skrevet, bortsett fra at det siste punktet behandles først. Dette er fordi dette punktet omhandler hvilke instanser som har myndighet til å godkjenne de enkelte kunstverkene, og jeg mener det er nyttig å gå gjennom dette før man tar til på de andre punktene.

Bispemøtets vedtak er korte og konsise, og det er derfor nødvendig å trekke inn annet tekstmateriale for å utdype hva vedtakene involverer. Til Bispemøtet ble det gjort to forarbeider som jeg vil jeg bruke til å utdype argumentasjonen rundt Bispemøtets vedtak. Kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* fra 2005, og dens høringssvar og kommentarer, vil fungere som en indirekte kilde gjennom sine beskrivelser av Den norske kirkes syn på kunst generelt. I tillegg til dette kommer sekundærlitteratur, som kan bidra til forståelsen av vedtakene, og bruk av opplysninger som ble presentert i kapittel 2.

Jeg vil begynne kapittelet med en kontekstualisering av Bispemøtet som kirkelig organ og dets protokoller som tekstlige kilder. Deretter vil jeg behandle de fem punktene Bispemøtet legger frem i forhold til denne saken. Jeg vil undersøke vedtakenes ordlyd, og jeg vil lete frem argumentene for disse i vedtakene selv og i forarbeidene til Bispemøtet. De andre nevnte tekstkildene vil kunne belyse bakgrunnen for argumentasjonen og sette den inn i et større bilde. Hvert punkt i saksreferatet vil siteres i sin helhet på begynnelsen av hver utgreiing. Jeg vil også sammenligne med det ortodokse synet på det enkelte punkt, der hvor dette er interessant. Ved kapittelets avslutning vil jeg i en oppsummering trekke sammen i en mer oversiktlig form det som har kommet frem i analysen av hvert punkt.

3.1. Bispemøtet

Bispemøtet er et lovfestet kirkelig organ som, sammen med Kirkens Lærenemnd, utgjør det høyeste læreorgan i Den norske kirke. Disse står rett under Kirkemøtet, som utgjør høyeste besluttsende organ internt i Kirken. Bispemøtet utgjøres av de elleve tjenestegjørende biskopene i Den norske kirke, som samles til møtet normalt tre ganger i året. Bispemøtets oppgave er ifølge Lov 6.juli 1996 nr.31 om Den norske kirke (Kirkeloven) § 26 å virke

For samordning av de gjøremål som etter gjeldende regler tilligger biskopene og utfører for øvrig de gjøremål som til enhver tid er pålagt ved bestemmelse av Kongen. Det avgir uttalelse i saker som det blir forelagt av departementet eller Kirkemøtet.⁹¹

Bispemøtene ledes av preses som velges for fire år av gangen. I 2004 var preses Finn Wagle, biskop i Nidaros, i 2007 er preses Olav Skjevesland, biskop i Agder og Telemark. Møtenes protokoller er offentlig tilgjengelige dokumenter, og samlede protokoller sendes årlig til en rekke instanser i og utenfor kirken.⁹² Forarbeider for Bispemøtets saker kan holdes tilbake fra offentligheten, skulle Bispemøtet bestemme det.

Den teksten som vil diskuteres her er protokollen fra Bispemøtet 8. – 9. september 2004, som fant sted i Oslo. Dette møtet var det andre av totalt fire bispemøter i 2004. I protokollen er det sak 22/04 – ”Ikoner i kirkerommet” som er interessant i denne sammenhengen. Denne saken ble tatt opp etter henvendelse fra Riksantikvaren, ved saksbehandler Oddbjørn Sørmoen. I forbindelse med en konkret sak i Grorud kirke i 1998 etterspurte Sørmoen en redegjørelse for Den norske kirkes holdning til ikoner i kirkerommet:

[vi stiller oss] litt spørrende til den sterkt økende bruk av ikoner i norske kirker. Ikonene er av svært vekslende kvalitet. (...) Plasseringen varierer også sterkt. Det viktigste spørsmålet knytter seg likevel til deres funksjon i norske kirker. Bruk av ikoner er noe nytt i norsk kirkelig tradisjon. Ikonene blir i de kirker de stammer fra, sett på som hellige bilder og ikke bare som rene meditasjonsobjekter. Har den norske kirke og evt. bispekollegiet en holdning til dette (...)?⁹³

For å utdype forståelsen av Bispemøtets vedtak vil jeg trekke inn to forarbeider som ble gjort i forbindelse med denne saken. Den ene teksten er en betenkning rundt saken utført av Nemnd for Gudstjenesteliv (NfG)⁹⁴. Den andre teksten er et notat med forslag til protokollat ved Bispemøtets generalsekretær Knut Erling Johansen. Generalsekretærens

⁹¹ Lov 6.juli 1996 nr.31 om Den norske kirke (Kirkeloven)

⁹² Protokollene sendes til biskopene, domprostene, vedkommende departement, Kirkerådet, Mellomkirkelig råd, Den norske kirkes presteforening, de teologiske læresteder, de praktisk-teologiske seminarer, de ledende biskoper i Nordens lutherske folkekirker, Kirkens informasjonstjeneste, og Nasjonalbiblioteket.

⁹³ Riksantikvarens brev til Oslo Bispedømme av 18.03.1998, ved saksbehandler Oddbjørn Sørmoen.

⁹⁴ Nemnd for Gudstjenesteliv er et fast utvalg under Kirkerådet, sammensatt av både prester og lekfolk. Nemnda ledes av Finn Wagle, biskop i Nidaros. (2007) NfG ble tilsendt saken av Bispemøtet i 1998 og betenkningen ble sendt tilbake til Bispemøtet i 2003.

forslag til protokollat har med kun få unntak den samme ordlyd som det vedtatte saksreferatet. Unntakene anses ikke her som å være av betydning. Disse to forarbeidene er skrevet spesifikt for Bispemøtet, og som forarbeider utgjør de grunnlag for Bispemøtets drøfting av saken.

3.2. Kulturmeldingen *Kunsten å være kirke*

Kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* vil trekkes inn som kildemateriale underveis i denne oppgaven, og derfor er det nødvendig med en kort redegjørelse for denne teksten. I st.meld nr. 48 fra 2002-2003, Kultur- og kirkedepartementets redegjørelse for kultursatsning frem til 2014, ble Den norske kirke inkludert som en viktig kulturbærer og kulturarena, og ble oppfordret til en bedret kontakt med Norges kunstmiljøer.⁹⁵ I 2003 ga Kirkerådet Norske Kirkeakademier (NKA) i oppdrag å forfatte en egen kulturmelding for Den norske kirke. I beskrivelsen av oppdraget ble det forklart at man ønsket en redegjørelse for kirkens kulturelle rolle i samfunnet, en teologisk refleksjon over denne, og en plan for fremtidig kirkelig kultursatsning. Kulturmeldingen stod ferdig i mars 2005, og Kirkerådet foretok så en begrenset høring for å få innspill på oppfølgingen av kulturmeldingens konklusjoner, og inviterte til refleksjon over meldingens spørsmål. Meldingen ble sendt til alle landets menigheter, med hensikten å fungere som inspirasjon i de enkelte menighetenes arbeid med kunst og kultur. Denne kulturmeldingen er til min viten den eneste av sitt slag innen Den norske kirke.

3.3. Godkjennelsesmyndighet

Saksreferatets femte punkt:

Bispemøtet minner om at før et ikon kan oppstilles som del av utsmykningen i et kirkerom, må kirkelig fellesråd treffe vedtak om dette. Vedtaket må godkjennes av biskopen (kirkeloven § 18). For kirker oppført før 1650 og for andre fredede kirker kan oppstilling av ikoner også være omfattet av kulturminnelovens bestemmelser.

Sakens siste punkt er en redegjørelse for kirkerettslige bestemmelser i forhold til inventar og omtaler godkjennelsesmyndighet. De to første setningene gjelder den interne kirkelige godkjennelse av oppstilling av ikoner. Her er det lite å legge til i forhold til hva som står skrevet i Bispemøtets protokoll. All oppstilling av kirkekunst i et kirkerom må vedtas av Kirkelig Fellesråd⁹⁶, som ifølge Kirkeloven § 14 har som oppgave blant annet å forvalte inntekter og formue knyttet til kirke og kirkefond. Kirkelovens § 18 fastslår at ”anskaffelse og

⁹⁵ St.meld. nr. 48 2002 – 2003: 164.

⁹⁶ De Kirkelige Fellesråd består av menighetsrådsmedlemmer fra kommunens menigheter, valgt av de enkelte menighetsråd, en representant valgt av kommunen og en prest oppnevnt av biskopen.

avhendelse av kirkens inventar og utstyr skal godkjennes av biskopen”.⁹⁷ Det Bispemøtets vedtak, i sin kirkerettslige formulering, ikke forteller er hvilken kompetanse som ligger til grunn for instansenes vedtak og godkjenning. Bispemøtets generalsekretær Johansen skriver i sitt notat at biskopens godkjenning av det aktuelle kunstverk forutsetter en prøving av forhold som ”kunstnerisk kvalitet, motiv og teologi, innplassering i kirkerommets arkitektur og øvrige utsmykning m.v.”.⁹⁸ Forutsetningen er i regelverket dermed en implisitt forutsetning, da den ikke nevnes direkte. I kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* fortelles det at flere bispedømmer har opprettet fagråd som kan bistå biskopen i konkrete saker⁹⁹, men det stilles ikke noen formelle krav hverken til biskopens kunstkompetanse eller at råd med kunstfaglig kompetanse skal involveres. Men dette ser ut til å være et punkt av interesse for Kirkemøtet idet de, i sitt vedtak i forhold til kulturmeldingen, oppfordrer menighetene til å benytte kunstfaglig kompetanse i spørsmål rundt kirkerommets estetiske karakter.¹⁰⁰

Vedtaket sine siste setning beskriver Riksantikvarens myndighet i forhold til enkelte kirker. Vedtak for kirker bygd før 1650 som automatisk fredes, og andre fredede kirker, skal behandles i henhold til både Kirkeloven og Kulturminneloven, og kommer slik under Riksantikvarens godkjenning. Alle kirker som er bygget mellom 1650 og 1850 er listeført. Saker som gjelder disse skal til Riksantikvaren for rådgivning før det fattes vedtak av kirkelig myndighet etter Kirkeloven. En del kirker bygget etter 1850, som anses som å være av nasjonal interesse og ha verneverdi, er også listeført, og saker som gjelder disse skal behandles på samme måte som kirker fra før 1850. Det er interessant her å si noe om de fredede kirkene. Saker som gjelder disse kirkene krever godkjenning av Riksantikvaren etter Lov 9.juni 1978 nr. 50 om kulturminner (Kulturminneloven). I § 3 første ledd, under overskriften ”forbud mot inngrep i automatisk fredede kulturminner”, fastslås det at:

Ingen må - uten at det er lovlig etter § 8 - sette i gang tiltak som er egnet til å skade, ødelegge, grave ut, flytte, forandre, tildekke, skjule eller på annen måte utilbørlig skjemme automatisk fredet kulturminne eller fremkalle fare for at dette kan skje.¹⁰¹

Riksantikvaren kan altså gripe inn hvis et tiltak kan beskrives som et inngrep i kulturminnet. Dette kan illustreres nærmere gjennom et eksempel. Gamle Aker kirke i Oslo er en middelalderkirke bygget på 1100-tallet, og er slik fredet av Riksantikvaren. I mai 1995 var konsulenter for Riksantikvaren på befaring i kirken og vurderte inventaret. Mest interessant i

⁹⁷ Lov 6.juli 1996 nr.31 om Den norske kirke (Kirkeloven)

⁹⁸ Johansen 2004: 2.

⁹⁹ Norske Kirkeakademier 2005: 132.

¹⁰⁰ KM 07/05.

¹⁰¹ Lov 9.juni 1978 nr. 50 om kulturminner (Kulturminneloven)

denne sammenheng er det som ble sagt om de tre ikonene kirken hadde som del av sitt inventar. En del av saken var at oppstillingen av ikonene i kirkerommet ikke hadde blitt forelagt Riksantikvaren for godkjenning i henhold til Kulturminneloven, noe som kreves for fredede kirker. Men det er interessant her det som kommer frem om Riksantikvarens generelle holdning til ikoner i norske kirkerom. Konsulent for Riksantikvaren Sigrid Christie skrev i sin rapport at interessen for ortodoks bildekunst, spesielt ikoner, kan betegnes som en moteretning i tiden, og at flere steder har dette vist seg som et ønske om å få disse bildene inn i kirkene. De tre ikonene i Gamle Aker kirke beskriver hun som å ha en klar tilknytning til østeuropeisk ortodoks tradisjon, og videre skriver hun at "[i] den norske kirkes tradisjon, er de derimot fremmede, både stilmessig og til dels ikonografisk". Et av bildene, som hun henviser til som et bilde av Treenigheten, beskriver hun som å ha "en svært spesiell ikonografi som vil være vanskelig tilgjengelig og virker fremmedgjørende for den vanlige norske kirkegjenger".¹⁰² Christie omtaler det foretrukne alternativ:

Ut fra et antikvarisk syn, har den norske kirke, både i middelalder og i nyere tid, en billedkunst som bygger på en vest-europeisk kunstnerisk tradisjon og kulturell tilhørighet, som vi fullt ut kan være bekjendt av. Denne arv må vi være bevisst og bygge videre på. (...) Å henge opp bilder, bruke symboler, eller på annen måte å arbeide med kirkenes utstyr, krever av oss at vi har forståelse og respekt for vår egen kirkes tradisjon. (...) Det er prisverdig at man ønsker en økumenisk kirke som er åpen mot andre kirker og tradisjoner, men det må ikke gå ut over vår egen norske kirkes kulturelle identitet og føre til selvtækt når det gjelder anskaffelse av utstyr.¹⁰³

Det er interessant at Christie beskriver oppstilling av ikoner som å gå mot Den norske kirkes tradisjon, i den grad at hun beskriver det som å gå ut over dens kulturelle identitet. Hun understreker at ikonene hører hjemme i ortodokse kirker, og anbefaler at Riksantikvaren pålegger menighetsrådet i Gamle Aker kirke å fjerne ikonene, og foreslår at de overlates til den ortodokse kirke i Oslo.¹⁰⁴ Riksantikvaren sluttet seg til rapportens innhold og to av ikonene ble følgelig fjernet fra kirken. Det tredje ikonet, med Maria med Jesusbarnet som motiv, ble kirken gitt tillatelse til å beholde.

Dette eksempelet viser for det første at Riksantikvarens holdning til ikoner i Den norske kirke ikke er videre positiv. Riksantikvaren, idet man sluttet seg til Christies rapport, anser ikoner som fremmede i norske kirkerom. Dette blir svært interessant i den videre redegjørelsen for Den norske kirkes syn på ikoner, da det vil vises at Den norske kirke har en

¹⁰² Riksantikvarens brev til Gamle Aker menighetsråd av 22.05.1995, ved saksbehandler Jens Christian Eldal, med vedlegg.

¹⁰³ Riksantikvarens brev til Gamle Aker menighetsråd av 22.05.1995, ved saksbehandler Jens Christian Eldal, med vedlegg.

¹⁰⁴ Riksantikvarens brev til Gamle Aker menighetsråd av 22.05.1995, ved saksbehandler Jens Christian Eldal, med vedlegg.

ganske annen holdning til ikoner i kirkerommet. For det andre viser eksempelet det som er mest relevant under overskriften ”godkjennelsesmyndighet”, at Riksantikvaren har myndighet til å gripe inn og fjerne ikoner fra fredede kirker.

3.4. Retningslinjer for inventar

Saksreferatets første punkt:

Bispemøtet vil når det gjelder bruk av ikoner til utsmykning av kirkerommet, vise til veiledningsrubrikkene i Gudstjenestebok for Den norske kirke, hvor det heter: ”Kirken kan ta all kunst og alle kunstformer i bruk for gudstjenesterommet og det liturgiske inventar, så sant kunstverket tjener det kristne budskap og lar liturgiens egne intensjoner komme til utfoldelse.”

Bispemøtet forsvarer her plassering av ikoner i kirkerommet ved å vise til innledningsavsnittet i kapittelet ”Inventar og utstyr” i *Gudstjenestebok for Den Norske Kirke*, som fastslår at all kunst er tillatt i kirkerommet under den forutsetning at det fyller bestemte funksjoner i forhold til budskap og liturgi.¹⁰⁵ I dette punktet forklares det at så lenge det aktuelle kunstverket oppfyller disse funksjonene er Den norske kirke ifølge sitt regelverk fri til å bruke verket, om verket karakteriseres som et ikon, eller tilhører en annen kunstform.

Dette punktet fordrer to spørsmål. Det første er hva som menes med ”kunst”. Det vites ikke hvilken bruk av ordet ”kunst” som ligger til grunn for veiledningen i Gudstjenesteboken, om det er et ord som viser til en udefinert betegnelse for bilder eller om det knyttes til tanker innen kunstteorien. I kapittel 2 gjorde jeg rede for to ulike kunstbegrep som man grovt kan skille mellom i moderne tid: det såkalt romantisk-modernistiske kunstbegrepet, som kunsthistorien har sin forankring i, og et annet betrakter- og kontekstorientert kunstbegrep. I min redegjørelse ble det vist hvordan den førstnevnte betraktningssmåten kan problematisere kirkekunst, i hvert fall om man ønsker et samspill mellom kunstverk og kirkerom. I de ulike kildene som er tilgjengelig for meg om Den norske kirkes syn på kunst, kan man finne en rekke uttalelser om hvilken rolle man forestiller seg at kunsten har i kirkerommet. I *Kunsten å være kirke* forklares det at på grunn av kirkerommet ”[s]om kultrom kreves det at kirkerommets elementer bidrar til å levendegjøre og iscenesette et religiøst møte for mennesket i dag.” og videre at ”[k]unsten bør kunne være aktuell gjennom gudstjenestens liturgi, kirkeåret og alle typer kirkelige handlinger, og stå i et bevisst forhold til arkitekturen.”¹⁰⁶ Helge Kvanvig ved Teologisk Fakultet ved Universitetet i Oslo har, i en teologisk refleksjon inkludert i Kirkemøtets vedtak fra 2005, skrevet at ”bønn og tilbedelse

¹⁰⁵ Gudstjenestebok for Den Norske Kirke 1996: del 2, 256.

¹⁰⁶ Norske Kirkeakademier 2005: 137.

skaper et hellig rom i et fysisk rom. Kunsten i rommet er i denne sammenheng en vesentlig forutsetning for denne forvandling.”¹⁰⁷ Generelt ser det ut for meg som at man ønsker at kunsten i kirkerommet skal stå i forhold til kirkerommet, og at det slik er et kontekstorientert kunstbegrep som brukes. Kirkekunst settes inn i et rom som har en spesifikk funksjon, et rom som brukes av mennesker som vanligvis befinner seg i rommet for andre grunner enn å se på kunst, og disse uttalelsene antyder at man ønsker at kunstverket skal integreres i kirkerommets formidling og funksjon.

Det andre spørsmålet man kan stille er hva det innebærer at verket ”tjener det kristne budskap og lar liturgiens egne intensjoner komme til utfoldelse”. At et kunstverk tjener det kristne budskap må først bety at det verket formidler samsvarer med det Den norske kirke til enhver tid holder for å være sant. Bestemmelsen ser ut til å være åpen for at kunstverket kan sette budskapet i et nytt lys, for eksempel er det inkludert i uttalelsen *Den norske kirkes identitet og oppdrag*, kapittel B punkt 16, at ”kirker er steder der evangeliet tolkes og forkynnes på nytt, også ved hjelp av ulike kunstarter og kulturelle uttrykk”.¹⁰⁸ Men det må være en sentral forutsetning at kunstverkets budskap ikke kan stride mot Den norske kirkes forståelse av det kristne budskap. At verket lar liturgiens intensjoner komme til utfoldelse, forstår jeg som en forutsetning om at verket ikke hindrer kirkens formidling av det kristne budskap. Der er ingen eksplisitt utdyping av dette punktet i Gudstjenesteboken, men et annet punkt som kanskje kan hjelpe til å belyse det er punkt 1.1. i samme kapittel, hvor det heter at ”Kirkerommet skal i første rekke fremme den liturgiske handling og forståelse hos dem som deltar i gudstjenesten”.¹⁰⁹ Av dette kan man forstå at kunstverket, idet det er en del av kirkerommet, kan sies å delta i oppgaven med å understreke og gjøre liturgien forståelig, som et element i en større helhet. Her kan man igjen hente inn kulturmeldingens beskrivelse av kirkerommets elementers rolle i å skape et religiøst møte for de troende. Kirkerommet er viet en funksjon, og kunstverket kan betraktes som å delta i denne funksjonen.

Det overnevnte sitatet fra *Gudstjenestebok for Den Norske Kirke* er i stor grad det som finnes av formelt regelverk for hva som kan plasseres i kirkerommet. Men hvis man går utover dette regelverket kan man finne antydninger på hvilke kriterier som legges til grunn for godkjenning av kirkekunst. I saksreferatets tredje punkt, her behandlet i punkt 3.5 under overskriften ”Ikoner som økumenisk kirkekunst”, beskriver Bispemøtet forutsetninger for kirkekunsten som er mer interessant å trekke inn her:

¹⁰⁷ KM 07/05.

¹⁰⁸ KM 11/04.

¹⁰⁹ Gudstjenestebok for Den Norske Kirke 1996: del 2, 256.

Forutsetningen er at slik kunst inneholder motiver som forkynner det kristne budskap, at utførelsen oppfyller kunstneriske og håndverksmessige kvalitetskrav, og at plasseringen i kirkerommet skjer på en gjennomtenkt måte.

Kunstverkenes motiver presiseres her å skulle ha en forkynnende funksjon, på et eller annet vis skal altså kunstverket ha en forbindelse til luthersk teologi. Videre forutsettes det at verket fyller visse kvalitetskrav. Disse kravene kan vanskelig presiseres og defineres. Kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* legger stor vekt på at kvalitetsbegrepet er et relativt (men ikke dermed subjektivt) begrep som gjennom kontinuerlig debatt stadig får sine grenser justert.¹¹⁰ I høringssvarene til kulturmeldingen kan man lese flere ønsker om at oppstilling av kunstverk i kirkerommet skal skje på grunnlag av kvalitet. I tillegg til kvalitetskrav som kanskje kan karakteriseres som mer generelle kunstkritiske krav, kan man i noen høringssvar også se at kvalitetsbegrepet knyttes til en slags liturgisk verdi, idet det presiseres at man ikke ønsker at kirkerommet skal bli kommersialisert og trivielt, eller at det skal ende som et utstillingslokale.¹¹¹

3.5. Ikonet definert ut fra stil

Saksreferatets andre punkt:

Bispemøtet anser at også ikoner skal omfattes av denne prinsipielle bestemmelse. [punkt 3.3.] Bedømt ut i fra et evangelisk-luthersk syn på kirkekunsten er forskjellen på ikoner og annen billedkunst i utgangspunktet ikke et spørsmål om lære og teologi, men om tradisjon og stil. På kunstens område har kirken frihet til å ta i bruk alt som tjener forkynnelsen av det kristne evangelium.

Bispemøtet plasserer her ikonet under samme regel og presisering av funksjon som gjelder annen kirkekunst, og som er gjort rede for over i punkt 3.3.: ikonet er en kunstform på linje med andre som Den norske kirke er fri til å plassere i kirkerommet, forutsatt at det tjener det kristne budskap og lar liturgiens intensjoner komme til utfoldelse. Av dette følger det at om Bispemøtet fastslår at ikoner er kunstverk, og man ved godkjenning anser de enkelte ikonene som å fylle forutsetningene i regelverket, kreves det egentlig ikke noe ytterligere ”forsvar” overfor Riksantikvaren. Men Bispemøtet utdyper, og argumenterer for dette ved å fastslå at forskjellen på ikoner og annen kirkekunst har å gjøre med tradisjon og stil, og ikke lære og teologi. Dette argumentet er så begrunnet i Den norske kirkes teologiske ståsted, den evangelisk-lutherske kristendom.

Som vist i kapittel 2 er ikonet i en ortodoks kontekst knyttet til en bildeteologi. Ikonet anses som samsvarende med Skriften, det demonstrerer og begrunnes i Inkarnasjonen, og på

¹¹⁰ Norske Kirkeakademier 2005: 36.

¹¹¹ For eksempel Tunsberg biskop og Bispedømmeråd (felles høringssvar).

grunn av det guddommelige nærvær som ikonet anses som å inneha, betraktes ikonet som et hellig bilde. Bispemøtets vedtak over forteller at denne bildeteologien avvises. I stedet trekkes ikonets tradisjon, og dets stil eller formspråk, frem som det særegne ved ikonet, og man benytter slik en kunsthistorisk tilnærming. I det ortodokse ikonet står formspråk og teologi sammen; teologien forklarer bruken av ikonet og gir budskapet, og formspråket er mediet dette formidles gjennom. I bispemøtets bestemmelse blir derimot stilen og tradisjonen, bæreren for budskapet, trukket frem som det primære, idet det er det som skiller ikonet fra annen kirkekunst. Slik ser man at det er to ulike definisjonsgrunnlag for ikonene i de to kontekstene. I ortodokse kirker er ikke formspråket av ubetydelig rolle, men man må kunne hevde at det er ikonets status som hellig og måten det brukes på som utgjør dets fremste definisjonsgrunnlag: utseendet alene gjør ikke et bilde til et ikon. Idet Den norske kirke avviser bildeteologien og trekker frem stilen, fjernes det ortodokse definisjonsgrunnlaget for ikonet, og det er i stedet hvordan ikonet ser ut som kan fortelle om bildet er et ikon eller ikke.

I forhold til ikonets definisjon som avhengig av stil mener jeg at man må se nærmere på NfGs argumentasjon. Det er interessant her å se hvordan de kommer frem til konklusjonen om at forskjellen på ikoner og annen kirkekunst er et spørsmål om stil og tradisjon og ikke lære og teologi. Det kan se ut til at deres redegjørelse for ikonet i de ortodokse kirkene har kommet ut fra et luthersk utgangspunkt, og preges av den atskillelse mellom teologi og formspråk som er forklart over i sammenheng med definisjonsgrunnlag. I deres betenkning står det under overskriften ”Definisjon”:

Betegnelsen *ikon* kommer fra, eller er en omforming av, det greske ordet *eikon*, som rett og slett betyr ”bilde”. I de ortodokse kirkene er ikke ikoner betegnelsen på noen bilder til forskjell fra andre bilder i kirken. De er rett og slett en kirkelig billedtradisjon som har utviklet seg på grunnlag av stiltrekkene i det som i kunsthistorien kalles *byzantinsk kunst*. I sin egen sammenheng representerer de derfor ikke noe spesielt, i motsetning til når de fremtrer i en norsk sammenheng. Riktignok har bildene ulik plassering som gir dem ulik viktighet, sml den såkalte ikonostasens betydning for den ortodokse liturgien.¹¹²

Slik jeg forstår dette hevdes det at ordet ”ikon”s etymologi tilsier at dette ordet viser til bilder generelt i kirken og at det som kjennetegner disse bildene og så skiller dem fra andre er visse stiltrekk. Videre ser det ut som det hevdes at bildene kan ha ulik viktighet, ut fra hvor de plasseres i kirkerommet. Senere i betenkningen, under overskriften ”Bildenes funksjon og bruk” skrives det:

¹¹² Nemnd for Gudstjenesteliv 2003: 2.

Riksantikvaren er likevel inne på en annen problemstilling i sin henvisning til oppfatningen av bildene ”i de kirkene de stammer fra”. Det sies at de her blir ”sett på som hellige bilder og ikke bare som rene meditasjonsobjekter”.¹¹³

Det at ikonet som hellig objekt, noe som er vist over å være en viktig del av ikonets ortodokse definisjon, behandles som en separat problemstilling under en annen overskrift, gjør det tydelig at dette skillet mellom teologi og formspråk allerede er foretatt, og, i tråd med et luthersk syn på ikoner, blir ikke teologien nevnt under overskriften ”Definisjon”. Andre deler av argumentasjonen antyder også at selv om det er slik det presenteres, er ikke dette en redegjørelse for ikonet sett fra et ortodoks perspektiv. Jeg vil her presentere en rekke innvendinger mot disse påstandene.

Det stemmer at ordet ikon kommer fra ”eikon” og at dette betyr bilde. Men jeg vil påstå at det er uheldig å vise til ordets etymologi, siden det ikke følger at ordet ”ikon” på norsk har samme betydning som ordet ”eikon” på gresk. Når det står at ”[i] de ortodokse kirkene er ikke ikoner betegnelsen på noen bilder til forskjell fra andre bilder i kirken”, kan man si at dette er korrekt om man bruker betegnelsen ”eikon”. Men som Solrunn Nes påpeker skilles de hellige bildene ut fra den bredere kategorien ”bilde” gjennom betegnelsen ”agiografies”, som betyr hellige bilder.¹¹⁴ Hvis man skal gå ut fra at NfG i disse to siterte avsnittene ikke bruker ordet ”ikon” med to forskjellige betydninger, må man si at hvis de bruker ”ikon” i betydningen bilder generelt blir det galt å trekke inn ikonostasen, da det ikke er bilder generelt som plasseres her, og å knytte dem til bysantinske stiltrekk, da bilder generelt så vidt jeg vet ikke er bundet til en bestemt stil. Hvis de bruker ordet ”ikon” om de bildene som ortodokse kirker anser som hellige vil jeg påstå at det en drastisk redusering av en omfattende bildeteologi og trospraksis å hevde at de i egen sammenheng ikke representerer noe spesielt. Å knytte ikonene til bysantinske stiltrekk er rimelig, men det er viktig å påpeke at selv om man kan plassere ikonets stil innen en kunsthistorisk stilperiode, er formspråket i en ortodoks kontekst i dag en integrert del av bildeteologien, og forbundet med en betydelig mengde symbolikk. Dette kommer ikke frem i NfGs redegjørelse. Når det siden kommer til delen av betenkningen hvor de tar for seg ikoner som hellige bilder, siterer NfG et antall forfatteres beskrivelse av denne statusen, men sier ikke noe om det selv. NfG skriver mot slutten av betenkningen at de antar at ”overveielsene omkring ikonenes særpreg dels er å betrakte som rasjonaliserende forklaringer i ettertid og dels [at de] gjennom skoledannelse

¹¹³ Nemnd for Gudstjenesteliv 2003: 3.

¹¹⁴ Nes 2000: 7.

faktisk har virket formende på den senere del av ikontradisjonen”.¹¹⁵ Dette kan forklare deres atskillelse av ikonets status som hellig fra ikonets definisjon, hvis det betyr at de anser den ortodokse bildeteologien som senere tillegg til ikonpraksisen. Men om det stemmer at ikonteologien er ettertidens rasjonalisering, er det likevel tilfellet at ikonet innehar en meget spesiell og viktig posisjon i ortodokse kirker i dag.

Går man tilbake til vedtaket kan man se at bruk av et modifierende uttrykk som ”i utgangspunktet ikke et spørsmål om” gjør at skillet mellom teologi og stil ikke er absolutt. Det kan antydes at det finnes et visst rom for noe utover ikonets utseende. Man kan kanskje foreslå at ikoner, selv om de utgjør et relativt nytt bildeuttrykk i norske lutherske kirker, kanskje kan ha en litt annen status for lutherske betraktere enn andre bildetyper, på grunn av dets lange tradisjon som kristent bildeuttrykk. Bispemøtets generalsekretær Johansen skriver at ”[m]ange i vår tid opplever at ikoner, som et ’naivt’ og før-moderne kunstnerisk uttrykk, har en særegen bevegende kraft som stiller bibelske sannheter i et nytt og frisk lys”.¹¹⁶ Det åpnes ikke dermed for en ortodoks oppfatning av ikonet, men for at ikonet likevel kan ha en effekt som ikke nødvendigvis deles av annen kirkekunst.

Til slutt bestemmes det uansett slik at ikonets status i ortodokse kirker ikke har betydning for Den norske kirkes forståelse av ikonet. Ut fra et luthersk utgangspunkt avvises den ortodokse ikonteologien, og Den norske kirke ser ikonet fra et kunsthistorisk definisjonsgrunnlag, som vektlegger formspråket og tradisjonshistorien. Idet ikonet defineres på denne måten anses det slik at det som særlig kjennetegner ikonet ikke er av en slik art at selve bildeformen kan skilles ut som noe annerledes enn annen kirkekunst. Ut fra denne argumentasjonen er det ingen grunn til å i en luthersk kontekst behandle ikonet på annen måte enn annen kirkekunst. Og da gjelder det at hvis motivet anses som forkynnende av det kristne budskap, og utførelsen fyller visse kvalitetskrav, har Den norske kirke frihet til å bruke det.

3.6. Ikoner som økumenisk kirkekunst

Saksreferatets tredje punkt:

Vår tid er preget av økumenisk åpenhet og global bevissthet. Bruk av billedkunst med opprinnelse i den østkirkelige tradisjon vil kunne berike gudstjenestelivet og være et vitnesbyrd om at kirken er et verdensvidt fellesskap. Forutsetningen er at slik kunst inneholder motiver som forkynner det kristne budskap, at utførelsen oppfyller kunstneriske og håndverksmessige kvalitetskrav, og at plasseringen i kirkerommet skjer på en gjennomtenkt måte.

¹¹⁵ Nemnd for Gudstjenesteliv 2003: 5.

¹¹⁶ Johansen 2004: 3.

Den siste setningens forutsetninger blir behandlet andre steder: kvalitetskravene ble gjennomgått over, og ikonets plassering i kirkerommet vil jeg komme nærmere tilbake til i kapittel 5. Her vil jeg fokusere på det jeg anser som den viktigste setningen under denne overskriften, påstanden om at ”billedkunst med opprinnelse i den østkirkelige tradisjon vil kunne berike gudstjenestelivet og være et vitnesbyrd om at kirken er et verdensvidt fellesskap”. I denne setningen anerkjennes ikonets tradisjonelle tilhørighet, det knyttes til tanker om en verdensvid kirke, og samtidig ligger det her en mulighet for å anse det slik at det kirkelige fellesskap gjør ikonet til en slags kristen ”felleseie”. Jeg vil her vise hvordan.

Saksreferatet hevder at vår tid er preget av økumenisk åpenhet. Ordet ”økumenisk” viser til at noe er felleskirkelig, og med dette vil jeg vise tilbake til redegjørelsen for ordet ”kirke” som ble presentert i oppgavens innledning. Som forklart kan man skille mellom en religionsvitenskapelig betydning av kirkebegrepet, som viser til organisasjonsmessige størrelser på ulike nivåer, som Den norske kirke som samfunnsinstitusjon er et eksempel på, og en teologisk betydning av begrepet. Det teologiske kirkebegrepet brukes om fellesskap mellom kristne på tvers av konfesjonelle skillelinjer og organisasjonsmessige størrelser. I Bispemøtets vedtak ser man at de beskriver kirken som et verdensvidt fellesskap, og da er det denne teologiske betydningen av ordet ”kirke” de viser til: kirken som et globalt kristent fellesskap som inkluderer Den norske kirke som organisasjonsmessig partikulærkirke.

Økumenisk arbeid er motivert av tanken om et slikt større fellesskap på tvers av organisasjonsmessige og konfesjonelle skillelinjer. Dette bygger på skriftsteder i Det Nye Testamente, som for eksempel Joh 17:21: ”Jeg [Jesus] ber om at de alle må være ett, likesom du, Far, er i meg og jeg i deg. Slik skal også de være i oss, for at verden skal tro at du har sendt meg”. Den norske kirke er medlem i flere organisasjoner med økumeniske siktemål. Blant disse er World Council of Churches (WCC), verdens største kristne økumeniske organisasjon, som arbeider for organisert samarbeid mellom ulike partikulærkirker.¹¹⁷ WCC beskriver sin rolle som å være et forum hvor kirker på tvers av konfesjonsgrenser kan både samarbeide og dele med hverandre, og utfordre og debattere hverandre. I tillegg til WCC er Den norske kirke med i Det Lutherske Verdensforbund (LVF) og Konferansen av europeiske kirker. Økumenikk er et tema Den norske kirke vier stor interesse. I uttalelsen *Den norske kirkes identitet og oppdrag*, kapittel B punkt 21, forklares det at Kirken ser seg selv som del av den verdensomspennende kristne kirke, og uttaler også at:

¹¹⁷ Medlemmene i WCC består av ortodokse kirker, et antall denominasjoner innen protestantisk kristendom og en mengde uavhengige kirker. Den Romersk-Katolske Kirke er ikke medlem i WCC, men WCC oppgir på sine nettsider at de likevel har nær kontakt med Den Romersk-Katolske Kirke.

Den norske kirke rommer et mangfold av tradisjoner og uttrykksformer innen trosliv og teologi. Dette er en rikdom. Økt internasjonal kontakt og økumenisk samarbeid har i de siste tiår særlig bidratt til å øke mangfoldet. Ulike tradisjoner må gis rom for sitt særpreg og sine særlige anliggender, samtidig som de må kunne berike og utfordre hverandre.¹¹⁸

Videre har andre uttalelser vist at Den norske kirke legger stor vekt på økumenisk arbeid. Spesielt interessant i denne sammenheng er det at Kirkemøtet 2002, i sitt vedtak, understreker at Europas grenser ikke stanser der den ortodokse kristendom begynner, og at vedtaket forteller at Den norske kirke anser det som viktig at de blir bedre kjent med disse kirkene, og at man ønsker sterkere kontakt med, forståelse for, og samarbeid med ortodokse kirker i Europa.¹¹⁹

I sin betenkning viser NfG til en økumenisk konferanse kalt ”Renewal through Iconography” arrangert av WCC i 1987, som en markering av 1200-årsminnet for det andre økumeniske konsil i Nikea i 787, som var det konsilet hvor spørsmålet om ikoner ble tatt opp. NfG mener at rapporten fra denne konferansen bør være av særlig interesse for tenkningen rundt ikoner. I rapporten tas det sikte på å introdusere kristen kunst som et økumenisk emne. Her oppfordres de ulike kirkene blant annet til å gjenoppdage den arv som ligger i kristen kunst fra alle steder gjennom tidene, og å oppdage kunsten som mulig bidrag til fornyelse i tro, forkynnelse og liturgi.¹²⁰ NfG kommenterer ikke konferansens forslag nærmere, men det faktum at omtalen har fått stor plass i betenkningen, og at den er plassert under overskriften ”En økumenisk utfordring” tyder på at de tar imot oppfordringene med en viss interesse.

Riksantikvarens saksbehandler Oddbjørn Sørmoen påpeker i sitt brev til Oslo Bispedømme at ikoner er noe nytt i norsk kirkelig tradisjon, og nevner i neste setning at de stammer fra en annen kirke. I Christies rapport nevnt over så man at ikonene ble ikke bare beskrevet som nye, men som direkte fremmede i en norsk luthersk kontekst. Knut Erling Johansen ser først ut til å mene at det ikke er nødvendig å forsvare det at Den norske kirke tar i bruk en bildetype som tradisjonelt har vært å finne i ortodokse kirker. Han mener å se det han kaller en puristisk holdning hos Riksantikvarens saksbehandler, som hevder at ikoner er noe nytt og fremmed i norsk kirkelig tradisjon. Johansen anser denne holdningen som ”et villedende utgangspunkt, både historisk og prinsipielt”. Norsk kirkekunst er ikke enhetlig. Videre skriver han at kirkeutsmykning i Norge har blitt til i møte mellom ulike tradisjoner, og Den norske kirke har aldri kanonisert én kunstform til kirkelig bruk.¹²¹ At ikoner er noe nytt i norsk kirkekunst er det dermed ikke noe mer å si om, da det betyr at en i prinsippet må

¹¹⁸ KM 11/04.

¹¹⁹ KM 10/02.

¹²⁰ Nemnd for Gudstjenesteliv 2003: 6 – 7.

¹²¹ Johansen 2004: 2.

diskutere all nyskapning innen kirkekunsten. Likevel skriver generalsekretæren at Den norske kirke, ved å ta i bruk kunstneriske uttrykk fra andre kirker, uttrykker at Den norske kirke som partikulærkirke er del av et globalt, universelt kirkefelleskap.¹²²

I kulturmeldingen *Kunsten å være Kirke* kan man, under overskriften ”Internasjonale perspektiver”, lese følgende:

Den norske kyrkja er global. Ikkje berre fordi ho er tilslutta eit stort internasjonalt nettverk av kyrkjer, men også fordi det globale er innlagt i hennar grunnleggjande identitet. Den lokale kyrkjelyden og dei nasjonale kyrkjene er uttrykk for den eine verdsvide og økumeniske kyrkja. Dei er, teologisk sett, den globale kyrkja. (...) Dette er ei forståing av kyrkja som blir reflektert i preiker, liturgiar og salmar, men den kjem også til syne i det at arkitektur og kunst gjennom heile kyrkja si historie har henta inspirasjon og latt seg påverke av kulturutvikling og kunstartendrar i andre land. Slik er den kulturskatten som kyrkja rommar, ikkje berre ein nasjonal, men i endå større grad ein internasjonal arv.¹²³

Her ser man igjen den store vekten som ligger på økumenikken, og de muligheter i forhold til kunstuttrykk som fremheves i sammenheng med det økumeniske perspektivet. I Mellomkirkelig Råds¹²⁴ vedtak i forbindelse med kulturmeldingen etterlyses et enda klarere fokus på kunst i et internasjonalt og økumeniske perspektiv. Mellomkirkelig Råd argumenterer med at ”den kristne kulturarv er internasjonal og økumenisk, og Den norske kirke har vært en del av dette 2000-årige samspillet”.¹²⁵ Videre i saksreferatet vedtok Mellomkirkelig Råd at de ”ønsker å bidra til at Den norske kirke blir bedre kjent med kunstuttrykk vi får del i gjennom den økumeniske bevegelse.” Ved Kirkemøtet i 2005 ble disse betraktningen inkludert i vedtaket rundt kulturmeldingen.¹²⁶ Dette er interessant da det slik antydes at Den norske kirkes deltagelse i den globale kristne kirke, som de også anser de ortodokse kirkene som å delta i, også lar den ta del i felles kristen kulturarv, som inkluderer ikonet. Likedan beskriver Johansen den universelle kirke som et fellesskap ”hvor vi deler med hverandre og lar oss berike av det beste i den enkelte kirkes arv”.¹²⁷ På denne måten kan man si at Den norske kirke svarer Riksantikvarens holdning med å understreke at ikonene ikke går mot kirkens identitet, tvert imot er det en verdi at ikonene kan vitne om Den norske kirkes deltagelse i et verdensvidt kristent fellesskap, som også er en del av dens identitet.

Det at ikoner tidligere ikke har vært vanlig i norske kirkerom anses altså ikke som en grunn til å holde dem ute fra kirkerommet, idet de fra et økumenisk perspektiv kan betraktes

¹²² Johansen 2004: 3.

¹²³ Norske Kirkeakademier 2005: 178.

¹²⁴ Mellomkirkelig Råd er direkte underlagt Kirkemøtet og er det organet innen Den norske kirke som har ansvar for å samordne, ivareta og fremme Kirkens forbindelser med andre kirker og internasjonale kirkelige organer hvor Den norske kirke er medlem.

¹²⁵ MKR 30/05

¹²⁶ KM 07/05.

¹²⁷ Johansen 2004: 3.

som en del av en felles kristen kulturarv. Videre regnes ikonet, som en bildetype som likevel har en tradisjonell tilknytning til en annen konfesjon, som å ha en positiv effekt i kirkerommet idet det vitner om Den norske kirkes deltagelse i det større kristne fellesskap. Det er også vist at Den norske kirke legger stor vekt på økumenisk arbeid, blant annet samarbeid med og forståelse for ortodokse kirker i Europa.

3.7. Bruk av ikoner

Saksreferatets fjerde punkt:

Bispemøtet forutsetter at bruken av ikoner i kirkerommet skjer i samsvar med den felleskirkelige lære fra Nikea-konsilet i 787 om at det ikke er bildet i seg selv som æres eller tilbes, men den treenige Gud.

Bispemøtet presiserer her forutsetningen om at bruk av ikoner samsvarer med den lære fra det andre konsilet i Nikea i 787, som de betegner som felleskirkelig, og som de tolker som at ”det ikke er bildet i seg selv som æres eller tilbes, men den treenige Gud”. Argumentet ligger her i vedtaket selv ved at forutsetningen betegnes som en felleskirkelig lære. Nemnd for Gudstjenesteliv skriver om dette siste at ”[d]er ikke annet er sagt, må en se det slik at reformasjonskirkene i prinsippet anerkjenner de økumeniske konsilene”¹²⁸

Bestemmelsene fra Nikea er, som ble vist i kapittel 2, også svært viktige for de ortodokse kirkenes forståelse av bruken av ikoner. Likevel er det betydelige forskjeller i hva som forventes av brukeren av ikonet innen de to kristendomsforståelsene. Jeg vil vise her at selv om både Den norske kirke og de ortodokse kirkene viser til den samme bestemmelsen fra Nikea for å legitimere sin måte å bruke ikoner på, tolkes denne bestemmelsen på ulik måte. Forskjellen mellom forståelsene av bestemmelsen kan bli noe uklar, men den er betydelig. Bispemøtets generalsekretær Johansen gjør det klart at her er en forskjell:

At den ortodokse kirke muligvis gjør bruk av ikoner i liturgien og ellers som vi med vår luthersk-pietistiske fornemmelse kan oppfatte som å ”ære” eller endog ”tilbe” selve bildet, kan ikke være til hinder for at vi i vår kirke tar i bruk ikoner, presumptivt på en rett måte, dersom vi anser at disse kan tjene det kristne budskap.¹²⁹

Johansen forklarer her at den ortodokse bruken av ikonet kan oppfattes som upassende fra et luthersk synspunkt. Ord som ”kan oppfatte” og ”muligvis” gjør at dette ikke er en eksplisitt påstand, men han demonstrerer likevel at det ikke er et samsvar i forståelsen av hvordan et ikon skal brukes, og at det ikke menes det samme i den lutherske og den ortodokse henvisningen til bestemmelsene fra Nikea.

¹²⁸ Nemnd for Gudstjenesteliv 2003: 7.

¹²⁹ Johansen 2004: 3.

I kapittel 2 forklarte jeg det ortodokse skillet mellom venerasjon og tilbedelse. Tilbedelse vist noe annet enn Gud og Kristus er avvist som avgudsdyrkelse. Tilbedelse hører ikke ikonet til. Venerasjon, på den andre siden, er ikke bare tillatt, men en viktig del av trosutøvelsen. Idet ikonet anses som å inneha et reelt nærvær av den avbildede personen, gis den troende tilgang til det guddommelige gjennom venerasjon av ikonet. Ikonet må også forstås på to nivåer: som et referanseløst materielt objekt ofte bestående av maling på en treplate, og som et faktisk medium mellom mennesket og den guddommelige virkelighet. Det er det sistnevnte nivået som gjør venerasjonen mulig og nødvendig. Venerasjonen skal ikke forbli ved ikonet som materielt objekt, men det er heller ikke slik at ikonet fungerer som et meditasjonsobjekt som utløser gudstilbedelse. Venerasjonen som vises ikonet går til Gud *via* ikonet som gjennom sitt hellige nærvær fungerer som et medium.

I Bispemøtets vedtak og de to forarbeidene stilles venerasjon og tilbedelse på samme linje, og nivået hvor ikonet forstås som et medium mellom mennesket og det guddommelige utelukkes. Slik jeg forstår det gjenstår da to muligheter i forhold til ikonet: å venerere eller tilbe bildet som materielt objekt, eller å bruke ikonet til å utløse gudstilbedelse. Kanskje er det slik at alle bilder som oppstilles i kirkerommet anses som å ha den egenskap at de fungerer som fokuspunkter eller meditasjonsobjekter som kan utløse gudstilbedelse hos betrakteren, men uten at de fungerer som faktiske medier.

Her kan man i et øyeblikk gå utover Bispemøtets vedtak og nevne en tydelig forskjell mellom forståelsene av ikonets bruk, som ikke er nevnt i saksreferatet, men som likevel kan være av interesse. Ortodoks og luthersk kristendom har ulike forståelser av nådebegrepet, og i ortodoks teologi har ikonet en funksjon i forhold til Guds nåde. Som ble forklart i kapittel 2 anser de ortodokse kirkene det slik at de på ulike måter kan få tilgang til de guddommelige energier, som kan forvandle den troende og slik være et ledd i guddommeliggjøringen av mennesket. Ikonet er et middel til dette, idet det anses som å formidle energier fra den avbildede personen til betrakteren på grunn av den hypostatisk identiteten mellom ikon og prototype. Luthersk teologi, på den andre siden, betrakter nåden som Guds gave til mennesket. Martin Luther fremmet en monergistisk nåde, at Den Hellige Ånd opererer i mennesket uavhengig av menneskets vilje. Arthur Carl Piepkorn forklarer at

[Luthersk teologi] attributed the gift of God's grace, man's forgiveness in the sight of God, and man's salvation (understood as deliverance from God's wrath) wholly to the merits of Jesus Christ (...). Lutheran theology does not, however, reject the idea of rewards nor does it wholly deny the meritoriousness of works. (...) it emphasizes that they cannot merit the grace of forgiveness and everlasting life.¹³⁰

¹³⁰ Piepkorn 1965: 954.

Likt nåden er skjenket av Gud i gave, anses troen som skjenket av Gud. Martin Luther forklarer i den Lille Katekisme at "[a]lt dette gjør han ene og alene av faderlig, guddommelig godhet og miskunn, uten at jeg på noen som helst måte har gjort meg fortjent eller verdig til det."¹³¹ Poenget her er altså at i ortodoks teologi kan bruk av ikoner være et middel til det å la mennesket ta del i guddommeligheten og finne nåde. I luthersk teologi kan ikke en slik praksis føre til verken helliggjøring eller nåde.

I forhold til bruk av bilder på et mer konkret nivå, det vil si, hvordan de enkelte bilder tas i bruk i det enkelte kirkerom, finnes det til min viten ingen veiledning utover den generelle bestemmelse om forskjellen mellom feilrettet tilbedelse og korrekt tilbedelse. Et poeng som kan være av interesse er at det finnes reglement for vigsling av inventar i kirkerommet. I *Gudstjenestebok for Den norske kirke* forklares det under overskriften "Vigsling av kirke m.m. – alminnelige bestemmelser" at:

Vigsling av kirkehus, rom og inventar skjer ved at menigheten høytidelig tar dem i bruk for første gang ved en offentlig gudstjeneste og helliger dem ved Guds ord og bønn. Fra da av er de reservert for bruk i menighetens liturgiske liv.¹³²

Bokens kapittel dreier seg i størst grad om vigsling av kirker i sin helhet, men man ser i sitatet over at inventar også er inkludert i bestemmelsen, og at det slik finnes en praksis for vigsling av inventar. Kirkekunst er ikke direkte nevnt, men siden bestemmelsen for kirkekunst, i dette kapittelet beskrevet under punkt 3.4., er plassert under overskriften "Inventar og utstyr", går jeg ut fra at også kirkekunst inkluderes i det som kalles inventar. Dette betyr altså at det i Den norske kirke finnes rom for en praksis i å vigsle kirkekunst. At kirkekunsten "reserveres for bruk i menighetens liturgiske liv" forstår jeg som å vise til at det aktuelle kunstverket da står i en sammenheng med rommet og dets funksjon, og de aktiviteter som utføres i rommet. Et annet interessant poeng er det Bispemøtets generalsekretær Knut Erling Johansen skriver i sitt notat om hva som menes med "bruk". Han beskriver ulike oppstillinger av ikoner i kirkerommet, altså at det kan gjelde permanent eller temporær oppstilling, men i sitt andre punkt nevner han noe som er interessant i denne sammenhengen. Han skriver: "Det kan dreie seg om (...) en temporær oppstilling eller bruk, f. eks. under gudstjenesten for å illustrere eller aktualisere prekenen, en høytid, et tema m. v."¹³³ Her antydes altså noe om den mer konkrete bruken av bilder i kirkerommet: ikonene kan tas aktivt i bruk under gudstjenesten for å belyse det som sies, dagen som feires, eller lignende.

¹³¹ Luther 2001: 13.

¹³² Gudstjenestebok for Den Norske Kirke 1996: del 2, 221 – 222.

¹³³ Johansen 2004: 1.

Som en sammenfatning kan man si at gjennomgangen av dette vedtaket forteller at det at ikonet i de ortodokse kirkene er knyttet til en praksis som Den norske kirke betrakter som upassende, ikke anses som et hinder for at ikoner skal kunne oppstilles i norske kirkerom, forutsatt at de brukes på det Den norske kirke anser som rett bruk. Johansen poengterer dette ved å vise til Martin Luther: ”Nå er det imidlertid mange mennesker som tilber solen og stjernene. Skal vi da styrte til og ville rive solen og stjernene ned fra himmelen?”¹³⁴

3.8. Oppsummering

Det første punktet jeg tok opp, godkjennelsesmyndighet, forteller at oppstilling av kirkekunst er avhengig av vedtak fra Kirkelig Fellesråd, som godkjennes av biskopen og eventuelt Riksantikvaren ved fredede eller listeførte kirker. De enkelte bispedømmer er fri til å benytte seg av kunsthøgskolelig kompetanse i sine avgjørelser, men det stilles ingen formelle krav til dette. Her kom det også frem at Riksantikvarens holdning til ikoner i kirkerom tilhørende Den norske kirke ikke kan karakteriseres som positiv. Riksantikvarens myndighet til å fjerne ikoner fra fredede kirker, ble vist med Gamle Aker kirke som eksempel. I en slik sak kan altså Riksantikvarens mening om ikoner i kirkerommet overstyre Den norske kirkes bestemmelser.

Som andre punkt tok jeg opp hva som finnes av formell veiledning i forhold til hva som kan godkjennes til oppstilling i kirkerommene. Mangelen på samlede detaljerte kriterier åpner for at grunnene for aksept eller avvisning av et enkelt kunstverk kan variere fra sted til sted og fra sak til sak. Men to større områder som dikterer hva som kan komme inn i kirkerommet kan skisseres. For det første legger man vekt på at det aktuelle kunstverket skal formidle, eller stå i samsvar med, det kristne budskap slik Den norske kirke forstår det. Dette inkluderer også at verket skal samarbeide med liturgien og la dens intensjoner komme til utfoldelse. Som element i kirkerommets helhet skal kunstverket bidra til forståelsen og understrekingen av liturgien. For det andre stilles det aktuelle kunstverket opp mot visse kvalitetskrav, som jeg mener at grovt kan grupperes i krav av liturgisk karakter, som kan knyttes til kunstverkets formidlingsrolle, og i krav av kunstkritisk karakter, i forhold til mer allmenn kunstkvalitet.

Det tredje punktet jeg tok opp viste at de ortodokse kirkene og Den norske kirke har ulike definisjonsgrunnlag for ikonet. I ortodokse kirker defineres ikonet først og fremst ut fra dets funksjon og bruk, som jo er tett forbundet med teologien som er formulert rundt det. Bispemøtet presiserer tydelig at forskjellen mellom ikoner og annen kirkekunst ikke har å

¹³⁴ Johansen 2004: 3.

gjøre med teologi, men med stil og tradisjon. Slik blir det i større grad hvordan bildet ser ut som avgjør om det er et ikon eller ikke. Bispemøtet definerer dermed ikoner ut fra et mer kunsthistorisk perspektiv, som innebærer at ikonet skilles ut som en egen bildetype gjennom måten det ser ut på, og gjennom en egen tradisjon og historie.

Det fjerde punktet, som tar opp det økumeniske aspektet ved oppstilling av ikoner, viser at Bispemøtet anser ikonet som en bildetype som kan ha en positiv effekt i kirkerommet. Dette skjer ved at det ved sin tilstedeværelse anses som å vitne om Den norske kirkes deltagelse i et større fellesskap, på tvers av skillelinjer skapt av ulike kristendomsforståelse. Videre ligger det i argumentasjonen fra Bispemøtets generalsekretær og Mellomkirkelig Råd et forsvar for oppstillingen av ikoner, idet det fra et økumenisk perspektiv er en del av en felles kristen kulturarv som Den norske kirke kan ta del i.

I det femte punktet tok jeg opp Bispemøtets forutsetning om at ikonet brukes på en måte som de anser som korrekt, og som de sporer til bestemmelsene fra konsilet i Nikea i 787. Her siteres og brukes de samme bestemmelsene fra Nikea som de ortodokse kirkene viser til, og her kan forskjellen mellom de to bruksmåtene bli noe utydelig. Jeg hevder at der likevel ligger en forskjell mellom dem siden man i forarbeidene kan lese at den ortodokse praksis i forhold til ikonene anses som upassende. De ortodokse kirkene anser venerasjonen som å gå via ikonet som medium til det guddommelige i kraft av dets status som hellig bilde. Den norske kirke avviser ikonets status som hellig og sidestiller det med annen kirkekunst.

Som siste punkt i denne oppsummeringen kan man trekke frem kulturmeldingen *Kunsten å være kirke*. Bestillingen av denne meldingen viser at kunst og kultur er et interesseområde i Den norske kirke som gis stor betydning. Det allerede eksisterende regelverket for oppstilling og bruk av bilder og kirkekunst er svært begrenset, noe som kan tolkes som en konsekvens av at bilder og kunst historisk sett har hatt en langt mindre betydning i lutherske kirker enn de har hatt i for eksempel katolske og ortodokse kirker. Kulturmeldingen viser at dette i dag er et tema Den norske kirke er opptatt av, og ser et behov for å utdype og klargjøre.

4. Ikonenes formspråk og motiv

Forrige kapittels tekstanalyse ga grunnlag for å trekke konklusjoner på flere områder i forhold til Den norske kirkes syn på ikoner. I Bispemøtets saksreferat ble det presisert at ”fra et evangelisk-luthersk syn på kirkekunsten er forskjellen på ikoner og annen bildekunst i utgangspunktet ikke et spørsmål om lære og teologi, men om tradisjon og stil.”¹³⁵ Av dette mener jeg å forstå at et bilde i en luthersk kontekst identifiseres som et ikon på grunnlag av *hvordan det ser ut*. Det er dette grunnlaget jeg vil undersøke i dette kapittelet, idet jeg går nærmere inn på elleve eksempler på ikoner oppstilt i kirkerom tilhørende Den norske kirke. Ikoneeksemplene vil underlegges bildeanalyser som fokuserer på formspråk og motiv, med den hensikt å finne ut hva ved bildenes utseende som gjør at de kan karakteriseres som ikoner.

Som beskrevet i oppgavens innledning besøkte jeg fem kirker som hadde ikoner i sitt inventar i kirkerommet. Disse var Helgerud kirke i Bærum, Grorud kirke i Oslo, Ås kirke i Ås, Glemmen kirke i Fredrikstad, og Takvam kapell i Arna. Glemmen kirke og Ås kirke har henholdsvis fem og tre ikoner i kirkerommet, resten av kirkene hadde ett ikon i kirkerommet. Det ble også presisert at min identifikasjon av disse bildene som ikoner, og deres påfølgende inklusjon i oppgaven, baserer seg på kirkenes egen identifikasjon. Kapittelet begynnes altså med en forutsetning om at bildene karakteriseres som ikoner i en luthersk kontekst.

Kapittelet er inndelt etter kirke. Hvert punkt innledes med opplysninger om de ulike ikonmalerne. I analysene vil jeg begynne med å se på formspråket, det vil si, formelle trekk ved bildet som rom, perspektiv, proporsjoner, lys og skygge, farger, og komposisjon.¹³⁶ Jeg vil finne ut hvilket formspråk det er som karakteriserer ikonene, og hvordan dette står i forhold til tradisjonelt ortodoks formspråk. Formtrekk vil derfor sammenlignes med formelle trekk i som ofte finnes i tradisjonelle ortodokse ikoner. For å unngå gjentakelser vil jeg trekke frem ett eller to formale trekk som jeg gjennomgår i detalj ved hvert bilde. Deretter vil jeg gå nærmere inn på motivet. I kapittel 3 kom det også frem at Bispemøtet forutsetter at kirkerommets bilder skal inneholde motiver som tjener og forkynner det kristne budskap, og jeg vil se nærmere på hva man kan si om motivene i forhold til dette. Også her vil jeg sammenligne med ortodokse ikoner. I ortodoks ikontradisjon kan man finne motivtyper, og jeg vil se hvordan eksemplikonene forholder seg til disse. Til slutt vil jeg oppsummere det som kommer frem gjennom analysene, og trekke konklusjoner på grunnlag av dette.

¹³⁵ BM 22/04.

¹³⁶ Formanalysene er skrevet med støtte i Lise Gotfredsens bok *Bildets formspråk* (1987)

4.1. Helgerud kirke

Helgerud kirke har ett ikon som del av sitt inventar. Ikonet, som bærer tittelen *Barmhjertighetens mor*, ble malt av søster Else-Marie Norland ved Sta. Katarinahjemmet i Oslo, som er et katolsk klosterfellesskap av dominikanerordenen. Norland begynte å male ikoner i 1990. Hun deltok på kurs i ikonmaling ved Lunden kloster i Oslo, også av dominikanerordenen, som fikk besøk av en gresk ikonmaler som underviste i ikonmaling en gang i året. Siden har også Norland selv holdt kurs i ikonmaling ved Sta. Katarinahjemmet.

4.1.1. Barmhjertighetens mor



Fig. 1

Barmhjertighetens mor er en portrettframstilling av Maria med Jesusbarnet. De er begge fremstilt som hellige personer med glories som omgir hodene. Jesusbarnet er fremstilt med en såkalt korsglorie, som i kristne bilder er forbeholdt ham. Man kan også se at begge personene er direkte identifisert gjennom navneinskripsjoner: på høyre side av Jesu korsglorie står det skrevet IC XC som er de greske initialer for Jesus Kristus. Inni korsglorien ser man de to greske bokstavene O (omikron) og N (nu) som sammen med en tredje, Ω (omega), her skjult av Marias skulder, utgjør navnet "Han som er" eller "Jeg er den som er". Dette er navnet Gud betegner seg med når han taler til Moses fra

den brennende busken. (2. Mos. 3:14) Øverst i bildet ser man de greske bokstavene MP ΘΥ, en forkortelse for *Mater Theoy*, Guds mor, som titulerer Maria som gudedeføderske.

Bildet er preget av ro. Glories sterke sirkelformer harmoniserer med myke buede linjer, det er ingen sterke bevegelser eller følelsesuttrykk i bildet, og man kan se en harmoni i fargebruken, som begrenses til få farger som stadig gjentas. Motivet kan tenkes som komponert rundt en hvilende trekantform med toppspissen ved toppen av Marias hode. Denne formen beskrives gjerne som en svært rolig figur idet den står støtt på en av sine langsider.

Den ensfargede gullgrunnen motvirker dybde i bildet i form av illusjon om rom. Et annet virkemiddel som undertrykker romillusjonen er bruken av lys og skygge. Gradering av lys og skygge kan gjøre objekter plastiske, og illudere tredimensjonale figurer på en todimensjonal plate. I ikonet finnes det noe gradering, men mye lys er malt som streker, og skygge som konturer eller felt. Dette minsker graden av plastisk illusjon ved figurene, om enn i høyere grad på personenes hender og folder i klærne, enn i ansiktene. Også slagskygger kan bidra til tredimensjonal illusjon, men er her begrenset til området under personenes haker. Videre ser man at fremstillingen av personene er fremstilt med en lav grad av naturalisme, naturalisme her forstått som forsøk på å gjengi objekter som naturtro, slik de ser ut i virkeligheten. Ansikter og hender er preget av stilisering. Proporsjonene i bildet er unndratt naturalisme, spesielt i ansiktene: øynene er svært store, nesene lange og munnene veldig små. Man ser også at Jesusbarnet er preget av proporsjoner med et noe voksent preg.

I sammenligning med ortodokse formtrekk kan man først trekke frem den flate gullgrunnen. Dette er svært vanlig i ortodokse ikoner, og er ment å symbolisere guddommelig lys. Lyset tenkes å komme fra de hellige personene selv, og dette gir konsekvenser for bruken av lys og skygge. Lyset anses som å skinne alle steder og derfor er det ofte vanskelig å knytte lysleggingen til en tenkt ytre kilde. I Helgerud-ikonet antyder slagskyggen fra Marias hake at lyset kommer fra venstre side forfra, mens slagskyggen under Jesu hake derimot antyder at lyset kommer fra høyre. Draperiene og hendene antyder ingen spesifikk lyskilde. Ofte mangler ortodokse ikoner slagskygger helt, og lite markering av lys og skygge. Et annet trekk man kan nevne er de ikke-naturalistiske proporsjonene. I kapittel 2 ble dette grepet fra ortodoks ikontradisjon forklart som kjennetegn for det guddommelige. Proporsjonene underlegges bildets helhetlige orden som en markør for den guddommelige realitet i bildet, da uorden anses som et kjennetegn ved den jordiske tilstand. Videre symboliserer sanseorganenes unaturlige proporsjoner at de avbildede personene ikke er jordiske mennesker, men guddommeliggjorte skikkelser med endrede og guddommeliggjorte sanser. Som nevnt er Jesusbarnet er preget av voksne proporsjoner, noe som også er svært vanlig: Jesus er ikke bare menneske, han er også Gud.¹³⁷ Men i mange ortodokse ikoner kan man se en mye mer radikal beskrivelse av proporsjoner enn i Helgerud-ikonet. De er interessant her at man ved anskaffelsen av ikonet i Helgerud valgte bort ikoner Norland hadde malt hvor Jesusbarnet i enda større grad så ut som en liten voksen. Sogneprest Øyvind Kvarstein forklarte at figuren ble unaturlig i forhold til det man vanligvis forbandt med Jesusbarnet. Slik kan dette være et

¹³⁷ Nes 2000: 52.

eksempel på et ortodoks formtrekk som kan være vanskelig for norske lutherske betraktere å forholde seg til.

Innen ortodoks ikontradisjon finnes flere typer fremstillinger av Maria med barnet. Blant disse er typen som på gresk kalles *Theotokos eleousa*, oversatt blant annet til ”Ømhetens gudsmor”. Denne typen beskrives av Solrunn Nes slik:

Den ømme Guds mor er ein ikontype som framhevar det nære og djupt menneskelege forholdet mellom Maria og Jesusbarnet. Kjærteikn og blikk røper det sterke bandet mellom dei. Frelsarens identitet som opphøgd Pantokrator [Allhersker] trer i bakgrunnen; her ser vi at Menneskesonen er like sårbar og avhengig av mor si som alle andre barn. Han uttrykkjer behovet for intimitet og vern ved å leggja kinnet sitt ømt mot hennar kinn. Begge har innovervende blikk. Jesus og Maria kviler hos kvarandre.¹³⁸

I denne ikontypen er fokus altså på den menneskelige kjærligheten mellom mor og barn. Men som Torstein Tollefsen forklarer, ligger det i disse ikonene ofte noe mer: i denne kjærligheten grunner eller sørger Maria over den skjebne sønnen kommer til å lide.¹³⁹ Man ser at Helgerud-ikonet passer godt med denne typebeskrivelsen. Maria holder kjærlig rundt barnet som har lagt kinnet til hennes kinn, samtidig som et fjernt blikk kan antyde at hun tenker på noe annet. Også ikonets tittel kan vise denne forbindelsen. *Barmhjertighetens mor* kan være en variant av oversettelsen av *Theotokos eleousa*, som over ble oversatt som ”ømhetens gudsmor”. Men samtidig viser dette ikonet trekk fra en annen type, nemlig det som kalles ”Guds mor veiviseren”. Maria viser til barnet med hånden, som om hun viser veien. Jesus demonstrerer sin guddommelighet i håndgesten som viser til Kristi to naturer (krysset peke- og langfinger) og til Treenigheten (samling av tommel, ring- og lillefinger).¹⁴⁰ Tollefsen skriver at ulike typer Gudsmor-ikoner ofte kombineres, og dette er kanskje det man ser her.

4.2. Grorud kirke

Grorud kirke har ett ikon som del av sitt inventar. Dette ikonet, som bærer tittelen *Jesus stiller stormen*, er malt av Marit Lislerud. Lislerud er medlem av Den norske kirke, og tidligere bispefrue i Borg Bispedømme. Lislerud lærte ikonmaling av den katolske presten Robert de Caluwé i Finland, og har selv lært bort ikonmaling til Hæge Aasmundtveit. Lislerud har hatt en rekke utsmykningsoppdrag i Norge, og har også drevet med kirketekstiler.

¹³⁸ Nes 2000: 55.

¹³⁹ Tollefsen 2001: 43.

¹⁴⁰ Nes 2000: 23.

4.2.1. Jesus stiller stormen

Bildets motiv er her en bibelfortelling som av tittelen beskrives som fortellingen om Jesus som stiller stormen. Denne fortellingen kan man finne i alle de tre synoptiske evangeliene, her sitert fra Matt 8:23 – 27:



Så steg han [Jesus] i båten, og disiplene fulgte med ham. Da blåste det opp en kraftig storm over sjøen, så båten nesten ble borte mellom bølgene. Men Jesus selv sov. De gikk bort og vekket ham og sa: "Herre, frels! Vi går under!" Han svarte: "Hvorfor er dere så redde? Så lite tro dere har!" Så reiste han seg og truet vinden og sjøen, og det ble blikk stille. Mennene undret seg og spurte: "Hva er dette for en? Både vind og sjø adlyder ham."

Som i ikonet i Helgerud gjenkjenner man her Jesus ut fra korsglorien og de greske initialene. Det er spesielt her at Jesus er avbildet to ganger i samme bilde: korsglorien og initialene, som er forbeholdt Jesus, omgir to av personene i båten. Jesus fremstilles både liggende i den ene enden av båten, og stående foran seilet med en hånd strukket ut i en velsignende gest. Dette betyr at to

Fig. 2

tidspunkter i historien er fremstilt samtidig. Jesus-figuren lengst til venstre er Jesus som sover mens stormen herjer rundt disiplene. Den andre er Jesus som reiser seg og truer vind og sjø.

Bildets motiv er preget av en del bevegelse. Bølgene fremstilles som stadig gjentagende sirkelformer, og seilet står i en skrå linje, noe som antyder dramatisk fremfor ro. Bevegelsene viser stormen som rager rundt disiplene: vannet er urolig og vinden sterk i seilet. Båten bryter rammekanten, og dette sender betrakteren rett inn i handlingen. Som nevnt er bruk av lys og skygge et virkemiddel som kan skape dybdeillusjon. Et annet virkemiddel er overlapping. Her ser man at overlapping av personene skaper noe romfølelse i bildet. Fjellene og trærne skaper også en dybde i form av landskap: vane gjør at man raskere tenker på trærne som langt borte enn som svært små. Men samtidig ser man her at dybdeillusjonen i bildet er motvirket, først og fremst gjennom perspektivbeskrivelsen. Personene og fjelltoppene ser man rett fra siden, men båten, og spesielt vannet, ser man ovenfra: de er brettet opp i bildet. Slik ser man at en naturalistisk perspektivbeskrivelse ikke er benyttet. Personene i bildet er også unndratt naturalisme og preget av stilisering, noe man spesielt kan se i ansiktstrekkene. Flere

ansikter er svært runde, og skyggen over øyenlokkene er malt som mørke felt i stedet for i gradering fra lyst til mørkt. Hårfrisylene til enkelte av figurene virker skjematisk. I personenes klær er folder beskrevet ved hjelp av lyse streker. Flere steder utgjør strekene høylys, men det er ikke særlig skyggelegging utover mørkere konturer. Dette gjør at personene fremstilles med en lav grad av plastisitet. De klare fargene på personenes klesdrakter markerer dem som hovedobjekter, idet fargene presser seg frem i bildet på bekostning av de mindre intense bakgrunnsfargene.

I en sammenligning med tradisjonelt ortodoks formspråk kan man trekke frem lys- og skyggeleggingen. Den minimale bruken av lys og skygge fremmer et karakteristisk trekk ved ortodokse ikoner, nemlig deres todimensjonalitet. Bildet er selvsagt i utgangspunktet todimensjonalt, siden det er malt uten relieff og dermed består av dimensjonene lengde og bredde. Men en maler kan få betrakteren til å tro på en tredje dimensjon i bildet, dybde. Flere virkemidler kan brukes til å illudere dybde, som overlapping, perspektiv, fargebruk og skyggelegging. I ortodoks ikontradisjon understrekes ofte bildemediets todimensjonalitet, og disse virkemidlene brukes i stedet for å motvirke illusjon.¹⁴¹ Dette kan være for å, som forklart i kapittel 2, minne betrakteren på at han eller hun står foran et bilde som i sin natur er ulik prototypen, ikke prototypen selv. Et trekk som er interessant i dette bildet, og som vil bli tydeligere idet jeg går videre med de andre eksempelikonene, er at det ikke har gullbakgrunn. I forbindelse med ikonet i Helgerud forklarte jeg at gullbakgrunn er et svært vanlig trekk i tradisjonelle ortodokse ikoner, og idet man går videre i kapitlet vil man se at alle eksempelikonene, med unntak av dette, har gullbakgrunn. Lisleruds ikon har i stedet en guloker bakgrunn. Av alle ikonene Lislerud har malt som jeg har sett, har ikke et eneste hatt gullbakgrunn, noe som viser at selv om gullbakgrunn er vanlig, er det ikke nødvendig. Dette gjelder også ortodokse ikoner, hvor man også kan finne eksempler med farget bakgrunn.

4.3. Ås kirke

Ås kirke har tre ikoner som del av inventaret i kirkerommet. Disse tre ikonene har titlene *Jesus stiller stormen*, *Kristus* og *Jesus velsigner barna*, og alle tre er malt av Hæge Aasmundtveit. Aasmundtveit begynte å male ikoner i 1979. Ikonmalingen lærte hun først hos

¹⁴¹ Men ikoner kan inneholde illusjonistiske virkemidler. Som forklart i kapittel 2 kan man vise til en periode innen ikonmaleri på 16-1700-tallet hvor illusjonistiske virkemidler, som for eksempel sentralperspektivet, ble tatt i bruk. Noen forfattere, som for eksempel Leonid Ouspensky, anser dette som vestlig innflytelse av elementer som ikke hører hjemme i ikontradisjonen, og ikonene som uekte ikoner. Men som redegjørelsen i kapittel 2 tydeliggjorde, ble disse ikonene brukt på vanlig vis av troende, og fungerte altså på samme vis som andre, ikke-illusjonistiske, ikoner.

Marit Lislrud, som har malt ikonet i Grorud kirke beskrevet over, dernest hos den katolske presten Robert de Caluwé i Helsingfors, og deretter hos den lutherske presten Erlend Forsberg i Sverige. Aasmundtveit legger stor vekt på den åndelige siden ved ikonmaling, og har i tillegg tatt kurs i kristen meditasjon.¹⁴² Hun har også omtalt ikonmaleriet som en økumenisk aktivitet. I intervju i Glemmen menighetsblad viste Aasmundtveit til sin lærer, Robert de Caluwé, som er opptatt av å bryte ned motsetninger mellom de ulike kirkene.¹⁴³ Aasmundtveit har tatt hovedfag i kunsthistorie med Mandylion-motivet (se fig. 4 og 5) som tema.

4.3.1. Jesus stiller stormen



Fig. 3

Over gikk jeg gjennom ikonet med motivet *Jesus stiller stormen* i Grorud kirke (fig. 2), som var malt av Marit Lislrud. Også Ås kirke har et ikon med dette motivet som del av sitt inventar i kirkerommet, et ikon som, som nevnt, er malt av Hæge Aasmundtveit.¹⁴⁴ Fordi motivet er det samme vil jeg ikke beskrive dette igjen. Men det at disse to ikonene, malt av to ulike ikonmalere, inneholder det samme motivet, blir det svært interessant å sammenligne måten det er fremstilt på. Jeg vil derfor her presentere formanalysen av Aasmundtveits ikon gjennom en sammenligning til Lislruds ikon.

Komposisjonsmessig er Lislrud og Aasmundtveits ikoner svært like. Man kan se

at elementene i bildet er plassert på samme plass. Personene i båten sitter på samme sted i begge bildene, og uttrykker de samme bevegelsene. Linjeretninger på seil og åre er like, og man ser at den lille figuren i øvre venstre hjørne står i samme stilling. Formene i bildet er også

¹⁴² Danbolt 2003: 194 – 197.

¹⁴³ Glemmen menighetsblad.

¹⁴⁴ Dessverre kan ikke det fotografiet som er gjengitt her gjøre rett på Aasmundtveits ikon, da blitsens gjenskinn i overflatelakken hindrer et korrekt inntrykk av dette ikonet. Den personen som skjules av gjenskinnet er Jesus, omgitt av korsglorien, med en klesdrakt hvis farger man kan se i den liggende Jesus-figures klær.

svært like. Man ser at båten, seilet og bergformasjonene har nesten eksakt samme form, og at bølgene er malt med de samme store sirkelformene. Perspektivet ligner også, idet man ser de samme forvrengningene: båten og vannet er brettet opp på samme måte i Aasmundtveits bilde som i Lisleruds bilde. Man ser altså at det er svært mange likheter mellom disse to ikonene. Dette kan ikke være tilfeldig, men tyder på en fellesnevner. Som nevnt har Aasmundtveit fått opplæring i ikonmaling hos Lislerud, og de har begge har gått i lære hos den katolske presten Robert de Caluwé i Finland. Opplæring i ikonmaling involverer ikke bare opplæring i teknikk og formspråk, men også opplæring i motiver og komposisjonstyper. Aasmundtveit har selv uttalt at ”målet for ikonmaleren er ikke å skape noe nytt, men å underordne seg en urgammel billedtradisjon i lydighet mot dens idé.”¹⁴⁵ Under vil jeg gå gjennom et ikon av Aasmundtveit med motivet og tittelen *Tvileren Tomas* (fig. 12), og også her kan man finne et komposisjonsmessig nesten identisk ikon malt av Marit Lislerud.¹⁴⁶ Man kan altså anta at de to har brukt samme forbilder for sine ikoner.

Men en sammenligning mellom de to viser at her likevel er store forskjeller. De to malerne har, med unntak av klesdrakten til Jesus, brukt ulike farger i bildet. Det at Jesus i begge bildene fremstilles med rød kjortel og blå kappe er ikke tilfeldig, men er en fargebruk som brukes i mye kristen kunst for å symbolisere Kristi to naturer: den røde kjortelen symboliserer hans guddommelige natur, den blå kappen, den som man lettest kan se, symboliserer hans menneskelige natur. Ellers ser man at det er de samme fargene som er benyttet på båten, vannet og fjellene, men at det er ulike nyanser av disse fargene. En annen forskjell er at Aasmundtveit har med en bit landskap som forgrunn i sitt bilde, noe som gjør at handlingen foregår i bildets mellomgrunn. I Lisleruds ikon sendes betrakteren rett inn i handlingen. Det er også en svært betydelig forskjell i graden av plastisitet i de to bildene. Lisleruds bilde er jevnt over ”flatere” enn Aasmundtveits bilde. Aasmundtveit har i langt større grad modellert figurene med lys og skygge, og beskriver draperiene i kledningene med stor detalj. Stiliseringen av figurene er ikke til stede i like stor grad i Aasmundtveits ikon. Helhetlig vil jeg hevde at Aasmundtveits ikon på denne måten viser en større grad av plastisitet og naturalisme ved figurene, og at dette, sammen med inkluderingen av en mellomgrunn, skaper en større dybde enn i Lisleruds ikon.

Det er altså ingen tvil om at disse to bildene er malt av to forskjellige malere. Man ser likheter i komposisjon, plassering og form, men ulikheter i fargebruk, modellering og dybde. I kapittel 2 forklarte jeg at ikontradisjonens bruk av forbilder ikke betyr at forbildene

¹⁴⁵ Danbolt 2003: 198.

¹⁴⁶ Se Tollefsen 2001: 61.

kopieres, det betyr heller at de gjenskapes. Dette ser man et klart eksempel på i sammenligningen mellom disse to ikonene: det at de to malerne har brukt det samme forbildet, betyr ikke at man dermed får to identiske ikoner. Det motivet man ser hos Lislerud er gjenskapt av Aasmundtveit i hennes særpreg som ikonmaler.

4.3.2. Kristus

Bildets motiv er en portrettfremstilling av Jesus, hvor bare hodet er fremstilt. Kroppen er ikke



Fig. 4

direkte beskrevet eller antydnet i bildet, hodet avsluttes rett under haken. Bak hodet ser man Jesu korsglorie, og bak denne igjen et hvitt draperi holdt oppe av to englefigurer. Bildets komposisjon er preget av en sterk symmetri: en tenkt midtakse går ned langs Jesu nese og forsterkes av vertikalen i Jesu korsglorie, og på hver side av denne fremheves likevekt. Store flater og en detaljløs ensfarget bakgrunn unndrar bildet noen særlig grad av dybdeillusjon og slik fremstår bildet i helhet som svært todimensjonalt. Hodet, glorien og draperiet overlapper, men der er ingenting som kan indikere avstanden mellom dem. Markeringer av lys og skygge er begrenset til Jesu ansikt, og her skaper lys og skygge en viss kontrast. Høylys brukes til å markere

kinn, hake, nese og øyenbryn, mens skygge dekker øynene og sidene av nesen. Dette skaper plastisitet ved ansiktet. Lysleggingen vinkles fra et sted foran og litt over hodet, men det antydes ingen konkret lyskilde. Jesu hår og skjegg er preget av en viss skjematisk og spesielt håret fremstår som svært flatt. Draperiet gir, på den andre siden, et sterkt inntrykk av plastisitet gjennom den detaljerte foldebeskrivelsen. Proporsjonene i ansiktet kan beskrives som unndratt naturalisme; nesen er smal og lang, og munnen svært liten, sammenlignet med de store øynene. Bildet inneholder få farger, men fargene gjentas stadig i detaljene i bildet, og bidrar slik til å skape et harmonisk hele.

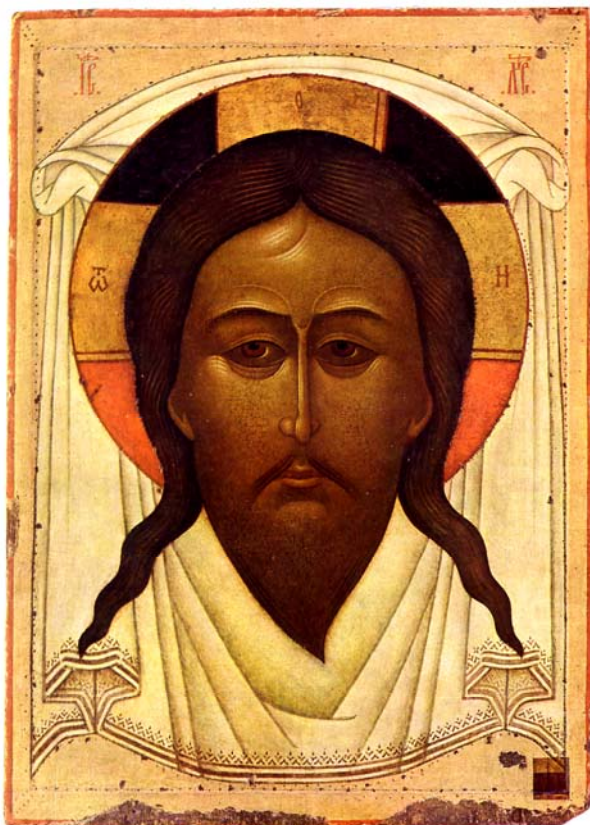


Fig. 5 Brynildsen 1968: 15.
© Dreyers Forlag

Av formale trekk som kan settes i forbindelse med den ortodokse formspråkstradisjonen kan man nevne de unaturlige proporsjonene i ansiktet. Dette ble forklart i forbindelse med ikonet i Helgerud som en markør for den guddommelige realitet i bildet. I tillegg ser man også her gullbakgrunn, og også den høye graden av flathet som ble beskrevet i forbindelse med ikonet i Grorud.

Dette bildets motiv kan man knytte til en ortodoks type. I fig. 5 ser man en annen fremstilling av dette motivet, en russisk variant av Novgorodskolen, fra 1500-tallet. Motivet har blitt fremstilt på ulike måter i de to bildene, men man ser at det er de samme elementene med i bildet: Jesu hode,

korsglorien og kledet. Legg merke til at kledet faller nesten likt i de to ikonene. Det antydes ikke her at dette bildet har fungert som forbilde for Aasmundtveit, men det viser at dette i en ortodoks kontekst er en ofte brukt motivkomposisjon. I ortodoks ikontradisjon kalles dette motivet noen ganger for *mandylion*, som betyr ”duk” eller ”klede”, eller *acheiropoietos*, som betyr ”ikke av hender skapt”. Disse betegnelsene henviser til en legende om Jesus og kong Abgar av Edessa. Legenden forteller at kongen led av en hudsykdom. Da han fikk høre om Jesu misjon og hans helbredelser, sendte han sin tjener til Jerusalem for å be Jesus komme til Edessa for å helbrede kongen. Jesus svarte tjeneren at han måtte fullføre sitt oppdrag, men han priset Abgar for å tro uten å ha sett. Deretter tok han en håndduk og la over ansiktet. På kledet festet det seg et avtrykk av Jesu ansikt, et bilde som på mirakuløst vis ikke var skapt av hender. Dette kledet fikk tjeneren med seg tilbake til sin konge, hvor det ble æret som en hellig relikvie. Med denne legenden i tankene forstår man hvorfor motivet er fremstilt som det er. Draperiet i bakgrunnen er kledet, og ansiktet er avtrykket av Jesu ansikt, det mirakuløse ”ikke av hender skapte” bilde, eller *acheiropoietos*. Videre har dette motivet teologisk betydning. For det første utgjør motivet en rettferdiggjøring av Kristus-avbildninger: Kristus selv lagde et av de første ikoner. For det andre kan man si som Torstein Tollefsen at ”[d]et er

først og fremst Kristus selv, det inkarnerte Ordet, som er ikonet (bildet) 'ikke laget av hender'. Apostelen Paulus sier at Kristus er 'et bilde (ikon) av Gud, den usynlige' (Kol 1,15)".¹⁴⁷

Den påståtte korrespondansen mellom kong Abgar og Jesus er gjengitt hos kirkehistorikeren Eusebius (ca. 275 – 339). Dette er en kjent legende og et vanlig ikonmotiv innen ortodoks kristendom. Jeg går ut fra at de fleste vil kunne gjenkjenne mannen i bildet som Jesus, men om norske lutherske kristne kjenner til legenden bak fremstillingsmåten, vites ikke. Hvis ikke dette er tilfelle kan man spekulere i at motivet kanskje kan virke noe underlig for betrakteren.

4.3.3. Jesus velsigner barna



Fig. 6

og hans ønske om å velsigne dem alle. I Den norske kirke er disse versene en del av dåpsliturgien, og slik knyttes motivet i en luthersk kontekst også til dåpen.

Bildets komposisjon er preget av vertikal balanse og likevekt: Jesus "veier" mer i bildet enn gruppen av barn, men dette veies opp ved at bygningen bak barna "veier" mer enn treet bak Jesus. Som nevnt er det slik at overlapping skaper dybde, og i dette bildet skaper

Bildets motiv er en bibelscene som inskripsjonen i bildet viser er den bibelske fortellingen om Jesus, her gjenkjennelig gjennom korsglorien og initialene, som velsigner barna. Denne fortellingen finner man i alle de tre synoptiske evangeliene, her sitert fra Mark 10:13-16:

De bar små barn til ham for at han skulle røre ved dem; men disiplene ville vise dem bort. Da Jesus så det, ble han harm og sa til dem: "La de små barn komme til meg, og hindre dem ikke! For Guds rike hører slike til. Sannelig, jeg sier dere: Den som ikke tar imot Guds rike likesom et lite barn, skal ikke komme inn i det." Og han tok dem inn til seg, la hendene på dem og velsignet dem.

Barna i verset kan vise til de troende, de skal ta imot Guds rike som et lite barn. Hæge Aasmundtveit forklarer bildets budskap som et budskap om Jesu omsorg for store og små,

¹⁴⁷ Tollefsen 2001: 37.

overlappingen i gruppen med barn en viss dybdeeffekt. Romillusjonen må sies å være større i dette bildet enn eksemplene gjennomgått over. Jesus og barna skaper forgrunn i bildet, treet skaper mellomgrunn, og bygningen skaper en bakgrunn. Størrelsen på bygningen antyder videre en stor avstand til personene i forgrunnen. Men gullbakgrunnen antyder ingen videre dybdeillusjon innover i bildet. Bygningen preges heller ikke av stor tredimensjonalitet, i stedet fremstår den som flat: flatene skilles ikke fra hverandre gjennom lys- og skyggelegging, og de perspektiviske linjene i vegger og tak antyder ikke noe samlingspunkt som kan skape dybde gjennom perspektiv. Man kan se at linjene i vegger og tak følger forskjellige linjer og tyder på en forvrengt perspektivbeskrivelse. Folder er markert ved hjelp av lysere og mørkere nyanser av objektfargen, men det er ingen konsekvent plastisitet i bildet. Ser man for eksempel på barnet som Jesus holder hånden over, ser man at det i klesdrakten antydes folder ved hjelp av noen få mørke og lyse streker. Ser man deretter på barnets bein ser man at de er formet med en gradering fra mørkt til lyst. I Jesu blå klesdrakt ser man en høy grad av plastisitet, dels fordi detaljerte foldebeskrivelser antyder kroppen under, og dels fordi beina hans forkortes idet han sitter. Men generelt i bildet ser man fortsatt den samme todimensjonaliteten som har blitt beskrevet i forhold til andre ikoner.

Jeg har ikke funnet et eneste annet ikon med motivet *Jesus velsigner barna* enn de to ikonene Aasmundtveit har malt for Ås kirke og Glemmen kirke (fig.6), hverken blant ortodokse ikoner eller andre norske ikoner. Dette betyr selvfølgelig ikke at det ikke finnes. Men ifølge Ruth Danielsen er det ikke så rart om det ikke finnes noen type, idet hun hevder at motivet er en reformatorisk oppfinnelse. Hun skriver:

Motivet med Jesus og barna er så velkjent for oss at det kanskje kommer som en overraskelse at det faktisk ikke fantes som tavlemaleri før reformasjonen. Lucas Cranach [reformasjonsmaler] har skapt dette motivet som altså er å anse som en genuin reformatorisk nyskapning, og som er blitt så alminnelig etter ham.¹⁴⁸

Danielsen forklarer videre at bilder med dette motivet gjerne ble plassert over døpefonten som en understreking av det lutherske forsvaret for barnedåpen. Motivet ble slik et visuelt argument mot gjendøperne, som mente at man ikke kunne døpes før man hadde mottatt undervisning om kristendommen, og dermed at barnedåpen var ugyldig.¹⁴⁹ Det kommer ikke frem om Danielsen mener at motivet ikke fantes som tavlemaleri før reformasjonen i Vesten, eller om hun mener hele kristendommen, men uansett er det interessant idet man her ser et typisk reformatorisk motiv formet i et typisk ortodoks formspråk.

¹⁴⁸ Danielsen 2004: 40.

¹⁴⁹ Danielsen 2004: 40.

4.4. Glemmen kirke

Glemmen kirke har sju ikoner som del av sitt inventar, og fem av disse befinner seg i kirkerommet. Disse har titlene *Jesus velsigner barna*, *Forklarelsen på berget*, *Jesus vasker disiplenes føtter*, *Tvileren Tomas*, og *Ømhetens gudsmoder*, og de er alle malt av Hæge Aasmundtveit.

4.4.1. Jesus velsigner barna



Fig. 7

nemlig at Aasmundtveit ikke har malt unike kunstverk til de to kirkene. I stedet har hun gjentatt en fremstillingsmåte i de to bildene, eller benyttet et bestemt forbilde. I kapittel 2, i forbindelse med redegjørelsen for ikonmalerens rolle forklarte jeg at den ortodokse ikonmaleren begrenses i sin variasjon på motivet av dets samsvar med en fastlagt komposisjonstype. Ikonmaleren forholder seg til tidligere ikoner, som han eller hun gjensker i forhold til sine evner, men skal ikke endre fremstillingen etter egen vilje. Aasmundtveits to ikoner med motivet *Jesus velsigner barna* kan slik antyde at også hun arbeider på en slik måte, hun har ikke skapt noe nytt ut av motivet for de to kirkene, men gjengitt motivet på svært likt vis.

Et ikon med motivet *Jesus velsigner barna* malt av Hæge Aasmundtveit ble gjennomgått over (fig. 6.). *Jesus velsigner barna* i Glemmen kirke er også malt av Aasmundtveit, og man kan se på fotografiene som er gjengitt at de to ikonene er nærmest identiske. Man kan se noen små forskjeller mellom bildene, som Jesu ansiktsuttrykk og antall greiner på treet i mellomgrunnen, og i små forskjeller i form og størrelser på detaljene i bildet, men utover det er det så godt som like. Jeg kommer derfor ikke til å presentere en detaljert bildeanalyse her, da jeg anser dette bildets formspråk og motiv som allerede beskrevet.

Men disse to bildene kan fortelle noe annet,

4.4.2. Forklarelsen på berget



Fig. 8

Ut fra bibelteksten forstår man at i det avbildede øyeblikket har stemmen talt, og de tre disiplene har kastet seg til bakken. Denne hendelsen som ble gjengitt her kan også kalles "Kristi forklarelse" eller "Transfigurasjonen". Kristus forklarer, eller transfigurerer til, den guddommelige skikkelse. Hendelsen anses slik som en demonstrasjon av Kristi to naturer. Hendelsen kan også ses som en åpenbaring av Treenigheten: de tre disiplene kan se Kristus i sin guddommelighet, og de hører Guds stemme. Den Hellige Ånd er representert ved skyen som skygger over dem (i Lukasevangeliet omgir skyen dem). Jesus står midt i bildet, gjenkjennelig gjennom korsglorien og initialene. Han er fremstilt omgitt av en såkalt mandorla, en stråleglans som omgir hellige personer. De øvrige personene er også direkte identifisert i bildet, her med norske navneinskrripsjoner: Elias står til venstre for Jesus, Moses til høyre. Disiplene navngis fra venstre til høyre som Peter, Johannes og Jakob. Tolkninger Elias og Moses' tilstedeværelse kan man få hos Johannes Krysostomos (ca. 347 – 407). I homilie 56 over Matteus 16:28, oppgir han flere grunner, blant annet at Elias representerer profetene og Moses representerer Loven, og hverken av disse ville stått ved Jesus hvis han ikke var det han sa han var. På denne måten kan man betrakte deres tilstedeværelse som en bekreftelse av at Jesus oppfyller både de gammeltestamentlige profetiene og Loven, og slik at det understreker kontinuiteten mellom Det Gamle og Det Nye Testamente. En annen grunn er

Bildets tittel og inskripsjon viser at motivet er en bibelscene, en avbildning av Bibelens fortelling om Jesu forklarelse eller transfigurasjon. Fortellingen er å finne i alle de tre synoptiske evangeliene, her sitert fra Matt 17: 1-8:

Seks dager senere tok Jesus med seg Peter, Jakob og hans bror Johannes og førte dem opp på et høyt fjell, hvor de var alene. Der ble hans utseende forvandlet for øynene på dem; hans ansikt skinte som solen, og klærne ble hvite som lyset. Da viste Moses og Elia seg for dem og talte med ham. Peter tok til orde og sa til Jesus: "Herre, det er godt at vi er her. Om du vil, skal jeg bygge tre hytter, en til deg, en til Moses og en til Elia." Ennå mens han talte, kom en lysende sky og skygget over dem, og en røst lød fra skyen: "Dette er min Sønn, den elskede, som jeg har behag i. Hør ham!" Da disiplene hørte det, kastet de seg ned med ansiktet mot jorden, slått av skrekk. Men Jesus gikk bort og rørte ved dem og sa: "Reis dere, og frykt ikke!" Og da de så opp, så de ingen andre enn Jesus.

at Jesus med dette viste at han er herre over de døde og de levende, hvor Moses representerer de døde og Elias representerer de levende.¹⁵⁰ Begge to bøyer seg for Jesus. Dette kan ses i forbindelse til ideen om dommedag, hvor Kristus ifølge troen skal komme tilbake for å dømme levende og døde.

Jesus markeres som bildets hovedperson gjennom mandorlaens innramming av ham, og også ved det at han er den eneste som står fullt oppreist og slik ser større ut enn de andre. De tre spissene gjør det mulig å tenke seg en pyramide med en grunnlinje gjennom de tre disiplene som plasserer Jesus på toppen. Denne tenkte pyramiden, og det at Jesus er plassert i bildets midtakse, understreker ham som bildets midtpunkt. Bildets øvre del er preget av ro, men bildets nedre del er preget av dramatiske bevegelser. Den skarpe formen på spissene antyder også dramatikken ved hendelsen. Bergformasjonene skaper en viss romfølelse, da de overlapper hverandre, men den ensfargede bakgrunnen gir ikke noe videre romillusjon. Ingen av personene gir slagskygge, og dette ikke bare motvirker dybdeeffekten ytterligere, men gjør at det ser ut som personene svever heller enn at de står på et underlag. Spesielt gjelder dette de tre øverste personene. Generelt i bildet er det lite bruk av skyggelegging. Foldene i klærne er markerte med lyse og mørke linjer og antyder plastiske former på personene, men enkelte steder, som for eksempel på Jesus virker foldene skjematiskerte og flate. Man ser her en viss forvrengning i perspektivbeskrivelsen. Bergflaten disiplene ligger på er brettet oppover i bildet, uten at man dermed ser personene ovenfra, det ser slik ut til at de kan komme til å skli av flaten. Det kan videre virke underlig at de tre øverste personene kan være like store og stå på samme linje i bildet siden overlapping antyder at det er avstand mellom de tre toppene de står på. Fargebruken bidrar også til å markere Jesus som bildets naturlige blikkfang: han fremheves gjennom kontrasten mellom den lyse fargen på drakten og den mørke fargen på mandelformen. I tillegg ser man at gullgrunnen og brunfargen i bergformasjonene trekker seg tilbake i bildet til fordel for de mer intense fargene i personenes klesdrakter, og at personene på denne måten står ut av bildet som fokuspunkter.

Går man videre til motivet kan også dette ikonet anses som basert på en tradisjonell ortodoks type. Fig. 9 viser et eksempel på en russisk versjon av dette motivet. Komposisjonen Aasmundtveit har brukt i sitt bilde ligner komposisjonen i det russiske ikonet. Man ser at en lyst kledd Jesus er plassert i bildets midtakse, omgitt av en mørk mandorla. I det russiske ikonet er mandorlaen formet som en stjerne omgitt av en sirkelform. Fasongen på denne kan altså variere. Ved Jesu sider står Moses og Elias, bøyd mot ham. Alle personene er identifisert

¹⁵⁰ Ifølge fortellingen døde aldri Elias, men ble hentet levende opp til himmelen i en ildvogn.



Fig. 9 Brynildsen 1968: 27
© Dreyers Forlag

ved navneinskripsjoner i bildet, men jeg kan ikke lese dem, og kan ikke med sikkerhet si hvem av dem som står på hvilken side, men hvis man sammenligner med Aasmundtveits ikon kan lengden på håret antyde at Elias står til venstre, og Moses til høyre. Man ser også at de tre disiplene er med i bildet. Her er disiplene plassert i en annen rekkefølge fra venstre til høyre, men man ser at bevegelsesreaksjonene er svært like. Hvis Aasmundtveit kan sies å ha brukt en modell for sitt ikon, er det nok ikke akkurat dette ikonet, men likhetene mellom bildene antyder at Aasmundtveit har forholdt seg til en ortodoks motivtype i sitt ikon.

Som vist over er dette et motiv som inneholder flere betydninger. Dette er et

svært viktig motiv i ortodoks ikontradisjon, og, som Torstein Tollefsen sier det, her ”er den ortodokse forståelsen av nåden sterkt til stede”.¹⁵¹ I fortellingen om Jesu transfigurasjon er lyset av særlig betydning. Det lyset som skinner fra Jesus på berget er det guddommelige lyset, som ikke er av denne verden, men er av Guds uskapte energier. Den mørke mandorlaen symboliserer det guddommelige lyset, de spisse trekantformene som ofte er med er lyset som skinner så sterkt på de tre disiplene at de faller om på bakken. Det at det guddommelige lyset er malt i en mørk blå farge er i overensstemmelse med Dionysos av Areopagitas tanker om at det absolutte lys er ubegripelig og ikke kan oppfattes av det menneskelige øye, og dermed bare kan fremstilles som mørke. Som forklart tidligere anses i ortodoks kristendom, Guds uskapte energier, her til stede som guddommelig lys, som forvandlende energier. Lyset som åpenbares i dette motivet står slik sentralt i ortodoks teologi.

I forhold til ortodokse trekk i Aasmundtveits ikon er det også interessant å nevne navneidentifikasjonen. Solrunn Nes skriver at det ortodokse ikonet ikke er ferdig, eller gyldig som hellig bilde, uten en navneinskripsjon.¹⁵² Dette er ikke bare for å gjøre identifikasjonen av personene lettere for betrakteren, men også for å skape en forbindelse til den avbildede, på

¹⁵¹ Tollefsen 2001: 19.

¹⁵² Nes 2000: 21.

den måten som ble forklart i kapittel 2: ikonet får en forbindelse med den avbildede gjennom at det bærer personens navn og likhet. Nes forklarer videre at det ikke er noe i veien for at navneidentifikasjoner kan gjøres på norsk, noe man ser et eksempel på i Aasmundtveits ikon.¹⁵³ De fleste norske betraktere vil antageligvis ha vanskelig for å forstå navn skrevet på gresk eller kirkeslavisk, som er vanlig i ortodokse ikoner, og dette kan hindre en korrekt identifikasjon av personene. Men dette ser ikke ut til å gjelde Jesus, som stadig identifiseres med de greske initialene IC XC.

4.4.3. Jesus vasker disiplenes føtter



Fig. 10

Bildets motiv er en bibelscene som viser til fortellingen om Jesus som vasker disiplenes føtter. Denne finner man i Joh 13:4 – 11. I fortellingen er Jesus og disiplene i Jerusalem for å feire påske, og har nettopp spist det siste måltid:

Da reiser han [Jesus] seg fra måltidet, legger av seg kappen, tar et linklede og binder det om seg. Så heller han vann i et fat og begynner å vaske disiplenes føtter og tørker dem med linkledet som han hadde rundt livet. Han kommer så til Simon Peter. Peter sier: "Herre, vasker du mine føtter?" Jesus svarte: "Det jeg gjør, forstår du ikke nå, men du skal forstå det siden." "Aldri skal du vaske mine føtter," sier Peter. "Hvis jeg ikke vasker deg, har vi ikke lenger noe sammen," svarte Jesus. Da sier Peter: "Herre, vask ikke bare føttene, men også hendene og hodet!" Jesus svarte: "Den som er badet, er helt ren og trenger bare å vaske føttene. Dere er rene – men ikke alle." For han visste hvem som skulle forråde ham. Derfor sa han: "Dere er ikke alle rene."

Av utdraget forstår man at Jesus, som gjenkjennes av korsglorien, i det avbildede øyeblikket vasker disippelen Peters føtter. I fremstillingen peker Peter på hodet sitt, en gest som uttrykker ønsket om også å få vasket hodet og hendene. I fortellingen tar Jesus på seg en tjenerrolle overfor disiplene idet han vasker deres føtter, noe som kan tolkes som en forespeiling av den tjenerrolle Jesus tar på seg når han, ifølge troen, tar på seg menneskenes skyld og dør for dem. Jesu svar til Peters protester kan tolkes som at hvis Jesus ikke tjener menneskene ved å dø for dem, kan de ikke ha fellesskap med Gud. Senere i fortellingen gir

¹⁵³ Nes 2000: 21.

Jesus disiplene en oppmaning om å også ta på seg tjenerrollen: ”Jeg har gitt dere et forbilde: Slik jeg har gjort mot dere, skal også dere gjøre.” (Joh 13:15)

Bildets komposisjon er preget av en sterk sirkelform: disiplene utgjør tre fjerdedeler av en ring som fullføres av Jesus. Bygningene utgjør to sterke vertikaler som tangerer sirkelen på hver side, og det røde draperiet over takene lukker hendelsen inne og gir en øvre grense på motivet. De klare fargene på disiplenes klesdrakter forsterker sirkelformen, ved at gullet og bygningene gjennom mindre intense farger blir til bakgrunn og trekker seg bak i bildet. Det at disiplene sitter i en ring skaper romfølelse i bildet idet det antyder at det er et tomt rom inni ringen. Personene på høyre side i bildet overlapper hverandre, og bygningenes størrelse kan gi inntrykk av at de er langt borte. Men samtidig blir dybdeeffekten motvirket. Det er ikke særlig til størrelsesforskjell på personene som kan antyde at de bakerste er lenger inne i bilderommet enn de fremste. I tillegg ser man at Jesus, som står rett ved de sittende personer fremst i bildet, samtidig har føttene til Peter, som sitter i bakerste rekke, rett foran seg. Videre ser man at perspektivet på bygningene hindrer dybdeeffekt. I et sentralperspektiv ville linjene i bygningene antydte, og orientert seg mot, et samlende punkt dypt inne i bildet. Her ser man at en helt annen perspektivbeskrivelse er benyttet. Linjene i bygningene samler seg ikke i det hele tatt, men følger ulike perspektiviske linjer. Man ser at perspektivbeskrivelsen er umulig: de ytre veggene på bygningen på venstre side viser at synsvinkelen er langt til venstre, mens døråpningen på den samme bygningen viser derimot at synsvinkelen er langt fra høyre. Man skal ikke kunne se venstre sidevegg på bygningen og kanten på innsiden av døråpningen samtidig. Noe lignende ser man også i bygningen på høyre side i bildet. Man ser denne bygningen fra en annen vinkel enn den første, og man ser en kant på innsiden av døråpningen som man ikke ville kunne sett fra denne vinkelen. Det er altså tydelig at maleren ikke har gått for en illusjonistisk perspektivbeskrivelse, men i stedet forvrengt perspektivet. Foldene i personenes klær er markerte med mørkere linjer og lysere felt, og dette skaper noe plastisitet i figurene. Men liten bruk av lys og skygge gjør at personene likevel ikke fremstår som særlig tredimensjonale. Også i dette ikonet mangler slagskygger og der er ingen skygger som kan antyde noen bestemt lyskilde. Tydelig ser man også eksempler på ikke-naturalistiske proporsjoner, for eksempel Jesus-figures hode og føtter er for små i forhold til kroppen.

Av formale trekk man kan sette i forbindelse med tradisjonelt ortodoks formspråk, er perspektivbeskrivelsen i dette ikonet av spesiell interesse. Som forklart over er bygningene beskrevet på en umulig måte, man ser sider av bygningene som man ikke skal kunne se på samme tid. Dette er et trekk man ofte ser i ortodokse ikoner. Jeg har også nevnt unaturlige perspektivbeskrivelser i forbindelse med flere av de andre ikonene. I kapittel 2 beskrev jeg

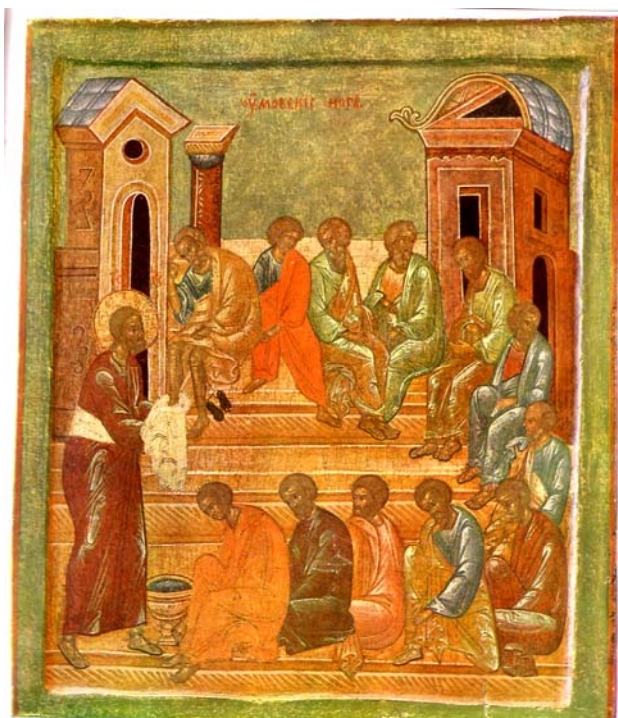


Fig. 11 Brynildsen 1968: 33.
© Dreyers Forlag

Leonid Ouspenskys begrep ”symbolsk realisme”: ikonet tar sikte på å fremstille to realiteter på én gang, den jordiske realitet og den guddommelige realitet. Perspektiv er et virkemiddel som kan brukes til dette formålet. På den ene siden er hendelsen lokalisert i tid og sted, noe som kan vises gjennom arkitektur eller gjenstander. Dette viser den historiske realiteten. Den guddommelige realiteten kan vises blant annet ved at perspektivbeskrivelsen strider mot menneskelig logikk og lover for jordisk eksistens. Overfører man dette på Glemmen-ikonet, kan man si at byen Jerusalem er vist gjennom de to

bygningene. Det forvrengte perspektivet kan tenkes å vise til den guddommelige realiteten i motivet.

Dette ikonet kan knyttes til en ortodoks type, noe man ser helt tydelig av den russiske versjonen av dette motivet (fig.11) Man ser at ikke bare har Aasmundtveit benyttet nesten de samme fargene i bildet, men hårfrisyrer, blikkretninger og arkitektur er gjengitt på svært lignende vis. Dette ikonet er av Novgorodskolen, og datert til ca 1500. Likheten mellom det russiske ikonet og Aasmundtveits ikon er så slående at man kan anta at Aasmundtveit her har forholdt seg til den ortodokse ikontradisjonen og benyttet modell.

4.4.4. Tvileren Tomas

Bildets tittel og inskripsjon viser at motivet i dette bildet er den bibelske fortellingen om Tvileren Tomas. I fortellingen sies det at disippelen Tomas ikke var sammen med de andre da Jesus viste seg etter oppstandelsen, og at han ikke ville tro før han fikk se Jesu naglemerker og legge fingeren i såret i hans side. I Joh 20: 26-29 leser man:

Åtte dager senere var disiplene igjen samlet, og Tomas var sammen med dem. Da kom Jesus mens dørene var lukket; han stod midt iblant dem og sa: ”Fred være med dere.” Så sier han til Tomas: ”Kom med fingeren din, og se mine hender, og kom med hånden din og stikk den inn i min side. Vær ikke vantro, men troende!” ”Min Herre og min Gud!” sa Tomas. Jesus sier til ham: ”Fordi du har sett meg, tror du. Salige er de som ikke ser og likevel tror.”



Fig. 12

bildets midtakse, og står på en pall slik at han fremstår som høyere enn de andre. Overlapping bidrar til å skape dybdeeffekt i dette bildet. Disiplene overlapper hverandre og personene overlapper bygningen. Også det at det er en bygning i bildet skaper romillusjon. Men som i flere av de andre beskrevne bildene, motvirkes romillusjonen samtidig som den skapes. Som ble forklart spesielt i forbindelse med ikonet *Jesus vasker disiplenes føtter* (fig. 10), ser man også her at perspektivet i bygningen går mot en naturalistisk perspektivbeskrivelse, og slik hindrer arkitekturen å skape ytterligere dybdeeffekt. Man kan se at perspektivet i bygningen, og også i pallen Jesus står på, følger ulike linjer, og at man i bygningen ser flere vinduskarmer som man ikke skal kunne se samtidig. Som i flere av de andre beskrevne ikonene finner man her en minimal bruk av lys og skygge. Foldene i personens klær er modellert med lysere og mørkere nyanser av objektfargen, men man ser lite høylys og skygge, og ingen av personene kaster slagskygger. Som også er forklart skaper dette en lav grad av plastisitet ved figurene.

4.4.5. Ømhetens Gudsmoder

Dette bildet inneholder det samme motivet som ikonet i Helgerud, *Barmhjertighetens mor*, malt av Else Marie Norland (fig. 1). Jeg vil her presentere Aasmundtveits ikon i en sammenligning med Norlands ikon, både i motiv og formspråk.

Denne bibelteksten knyttes i Den norske kirke til gudstjenesten første søndag etter påske. Her dreier det seg om det at Jesus viser seg for disiplene, men det handler også om tro. Her er den siste setningen i sitatet viktig: Tomas ville ifølge fortellingen ikke tro før han fikk se det selv, og Jesus kalte salige ”de som ikke ser og likevel tror”. I det avbildede øyeblikket legger disippelen Tomas fingeren i såret i Jesu side, omkring dem står de ti andre disiplene.

Handlingen som står i forgrunn i dette bildet er klart fremhevet, idet Jesus og Tomas er plassert midt i bildet, og bygningene og disiplene utgjør omgivelser for dem. Jesus fremheves i bildet idet han er plassert i



Fig. 13

bildene holder Maria hånden ut for å vise til Jesusbarnet. Formspråket viser både forskjeller og likheter. Komposisjonsmessig må man si at man i Aasmundtveits ikon ser mye den samme roen som i Norlands ikon. Man kan se gjentakelsen av de buede linjene i gloriene, selv om det kanskje ikke er i like stor grad, og man kan tenke seg den samme trygge trekantkomposisjonen. Går man videre til å se på dybdeillusjonen i bildene ser man forskjeller. Heller ikke i Aasmundtveits ikon er det gitt noen illusjon om rom bak personene, men man kan se at graden av plastisitet og tredimensjonalitet ved personene er mindre. Aasmundtveit har jevnt over brukt langt mindre lys og skygge og slik fremstår figurene som flatere. Foldene i kledningene er modellert ved hjelp av lysere og mørkere nyanser av objektfargen, men ikke høylys og skygge. I ansiktene ser man noen få steder en lysere nyanse av hudfargen som markerer høylys, men der er ingen slagskygger i bildet. Sammenlignet med Norlands bruk av hvitt som høylys, ser man i Aasmundtveits bilde en lavere grad av bruk av lys og skygge. Man ser også forskjeller i behandlingen av proporsjonene i personenes kropp. Dette skyldes selvsagt delvis at man i Aasmundtveits ikon ser mer av kroppene, men likevel får man inntrykk av at proporsjonene i hennes ikon er fjernere fra naturalistisk. Marias ansikt er svært lite i forhold til størrelsen på hodet og kroppen, og man ser også at Jesusbarnet i enda større grad er preget av proporsjonene til et voksent menneske. Videre ser man at sanseorganene også her er fremstilt som unaturalistiske: øynene er svært store, nesen lang og

Det finnes noen forskjeller i motivets fremstilling. En åpenbar forskjell i motivet er at personene i Aasmundtveits ikon vender seg til venstre, mens personene i Norlands ikon vender seg mot høyre. I Aasmundtveits ikon ser man mer av personenes kropp, og man ser at Maria holder barnet på armen. I Norlands ikon må man anta at barnet sitter på Marias fang. En annen forskjell er at Jesusbarnet i Aasmundtveits ikon holder begge armene om moren, mens han i Norlands ikon holder i kappen med den ene hånden og uttrykker en gest med den andre. Ellers er motivet fremstilt på svært likt vis. I begge bildene sitter Maria og barnet kinn mot kinn, og de ser forbi hverandre. I begge

smal og munnen veldig liten. Til slutt ser man at de to malerne har brukt ulike farger i sine bilder. Maria er fremstilt med rød kappe også i Aasmundtveits ikon, men det er en ganske annen nyanse av fargen. Jesusbarnet er i Aasmundtveits ikon fremstilt med oransje og grønt.

Bildets tittel, og likheten mellom de to ikonene, antyder at dette ikonet kan knyttes til den samme ortodokse typen som ikonet i Helgerud. Hæge Aasmundtveit sier selv om dette motivet at:

[Maria] taler like sterkt til vår undring overfor det Guddommelige, som til vår enkle følelse for nærhet mellom mor og barn. Båndet mellom mor og barn blir et bilde på båndet mellom Gud og Menneske. Guds frelsesplan for menneskene ble virkeliggjort da Jomfru Maria fødte verdens forløser. (...) Når Ømhetens Gudsmor fremstilles, legger Maria sitt kinn ømt mot det hellige barnet, og holder beskyttende omkring gutten. Hun ser forbi sønnen, liksom inn i fremtiden.¹⁵⁴



Fig. 14 Brynildsen 1968: 53.
© Dreyers Forlag

Man ser her at Aasmundtveit fremhever det menneskelige forholdet mellom mor og barn, det samme temaet som ble trukket frem i forbindelse med ikonet i Helgerud. Men det omtales også et annet meningsnivå, som man også kan knytte til Helgerud-ikonet. Motivet viser til selve inkarnasjonsmysteriet, at menneskets frelse ble mulig da Maria fødte Gud inn i verden, og slik kan det kjærlige forholdet mellom den guddommelige Jesus og den menneskelige Maria kan betraktes som et bilde på forholdet mellom Gud og mennesket. Fig. 14 viser et eksempel på en russisk variant av dette motivet, som bærer nettopp tittelen ”Ømhetens Gudsmoder”.

Bildet er fra 1500-tallet

4.5. Takvam kapell

Takvam kapell har ett ikon i sitt inventar. Dette ikonet er et krusifiks som bærer tittelen *Den seirande Kristus*. Ikonet er malt av Solrunn Nes, som selv tilhører Den katolske kirke. Solrunn Nes har malt ikoner siden 1985. Hun er utdannet ikonmaler fra kunstakademiet i Athen, og har også opplæring i russisk ikonmaling i Finland. Nes har tatt hovedfag i

¹⁵⁴ Glemmen menighetsblad.

kunsthistorie med Transfigurasjonsmotivet som tema, og har som ikonmaler har hatt et stort antall utstillinger, og også en mengde utsmykkingsoppdrag. I et intervju i Bergens Tidende i 1988 forklarte Nes om sitt arbeid at

jeg har en god del tanker og fornemmelser om økumeniske spørsmål, og jeg synes selv jeg driver et økumenisk arbeid. Det er de ortodokse kristne som har forvaltet denne tradisjonen. Men i vår tid har ikonene på en måte sprengt sine egne rammer og har fått mennesker i andre sammenhenger i tale. Det viser noe av kraften i denne kunsten.”¹⁵⁵

Da jeg var på besøk i Takvam kapell ble jeg fortalt at Nes selv hadde vært engasjert i opphengingen av ikonet, og at hun hadde vært til stede i kirken og forklart og beskrevet bildets symbolikk og betydning.

4.5.1. Den seirande Kristus

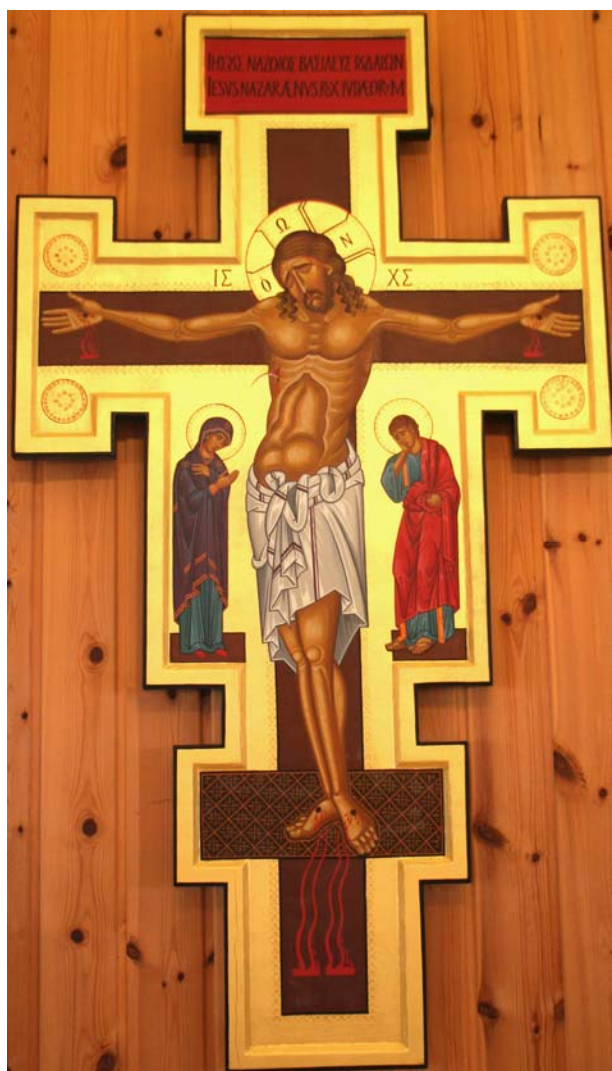


Fig. 15

Den seirande Kristus er et krusifiks, det vil si en fremstilling av den korsfestede Jesus. Fremstillingen her kan beskrives som en såkalt kalvariegruppe, en Golgatafremstilling av Jesus på korset, flankert av Jesu mor Maria, som i Takvam-ikonet står på høyre side i bildet, og disippelen Johannes, som her står på venstre side i bildet. I Joh. 19: 25-27 kan man lese:

Ved Jesu kors stod hans mor, morens søster, Maria som var gift med Klopas, og Maria Magdalena. Da Jesus så sin mor og ved siden av henne den disippel han hadde kjær, sa han til sin mor: ”Kvinne, det er din sønn.” Deretter sa han til disippelen: ”Det er din mor.” Fra den stund tok disippelen henne hjem til seg.¹⁵⁶

Kunsthistorikeren Henrik von Achen forklarer om dette at Maria representerer Kirken og Johannes representerer mennesket. Når Jesus på korset sier til Maria at Johannes er hennes sønn, og til Johannes

¹⁵⁵ Tofte 1988

¹⁵⁶ Som man ser er ikke Johannes nevnt ved navn i bibelteksten, men evangeliet tilskrives disippelen Johannes som forfatter, og siden i teksten beskriver forfatteren seg som ”den disippel han hadde kjær”.

at Maria er hans mor, forklares dette som at Jesus etablerer et forhold mellom Kirken og menneskene.¹⁵⁷ I ikonet ser man at Jesus er fremstilt med lidende ansiktsuttrykk, og idet øynene er lukket kan man anta at han er fremstilt som død. Johannes uttrykker sorg over det som skjer. Maria ser mer tenkende ut, og rekker ut hånden som om hun viser til Jesus på korset. Øverst på korset ser man på latin og gresk innskriften "Jesus fra Nasaret, jødernes konge", som viser til innskriften Pontius Pilatus lot skrive på Jesu kors. Bibelen forteller at innskriften også var på hebraisk (Joh. 19:20), men det er ikke gjengitt her. Bildets komposisjon er klart preget av korsformen, og en sterk symmetri i bildet, som bare motvirkes av Jesu kroppsstilling. Motivet er fremstilt med en høy grad av stilisering: man ser på Jesu kropp at muskler og antydninger til skjelettet under huden er fremstilt på en svært skjematisk måte, og kan ikke sies å være naturalistisk beskrevet. Jesu kropp er modellert med ulike nyanser av hudfargen, og oppnår slik en viss grad av plastisitet ved figuren. Stiliseringen hindrer likevel et inntrykk av tredimensjonalitet. Foldene i lendekledet, og i klesdraktene til Maria og Johannes, er beskrevet med stor detalj, men preges, som bildet i helhet, av liten grad av lys- og skyggelegging. Man ser heller ingen slagskygger. Bildet inneholder ingen landskapsdetaljer eller omgivelser, og dermed kan man ikke beskrive noe særlig til dybdevirkning i bildet. Bakgrunnen er ensfarget gull, og korset svever i bildet. Dette bidrar etter min mening også til å fremheve en tid- og stedløshet ved motivet. Maria og Johannes er fremstilt som mye mindre enn Jesus, og jeg går ut fra at dette er å betrakte som verdiperspektiv, enn som reelt perspektiv: Maria og Johannes er mindre enn Jesus fordi de er mindre viktige, ikke fordi de står langt unna.

I dette ikonet ser man altså flere tradisjonelle ortodokse trekk som alle har vært nevnt tidligere, som gullbakgrunnen, todimensjonaliteten, og lite bruk av lys og skygge. Spesielt tydelig ser man her stiliseringen av motivet, i Jesu kropp som er fremstilt svært skjematisk, på en måte som gjør det tydelig at maleren har unndratt fremstillingen en naturalistisk beskrivelse. Et interessant trekk i dette ikonet i forhold til navneidentifikasjon er at Nes benyttet bokstavene ΙΣ ΧΣ som Jesu initialer, i stedet for IC XC som i de andre bildene. Av det jeg kan forstå viser bokstavene til det samme, men brukes i ulike tradisjoner.

Bildets motiv vil antageligvis være forståelig for alle med kjennskap til den kristne frelsesfortellingen. Idet Jesu korsfestelse står sentralt for det kristne menneskets skjebne i de fleste kristendomsforståelser, er det ikke spesielt interessant å sammenligne motivet med en ortodoks type. Denne fremstillingen har en like lang historie i vestlig kunsthistorie som i

¹⁵⁷ Nes 2000: 108.

østlig. Slik er det at det ikke hovedsakelig er motivet som gjør dette bildet interessant i en luthersk kirke, men det at det er formet i et tradisjonelt ortodoks formspråk.

Likevel er det to ting som kan være interessant å nevne. Det første er at korsformen i bildet er av den typen som kan kalles det østlige eller ortodokse korset. Det latinske korset, som er mest vanlig i vestlige kirker, består av en vertikal strek, krysset av en horisontal strek to-tredjedeler oppe. I det ortodokse korset plasseres en kortere horisontal strek over korsarmen Jesu hender var naglet til, og representerer Pilatus' innskrift. I tillegg plasseres en kort, som regel skråstilt, strek lenger nede på korset, som representerer en mindre planke hvor Jesu føtter ble naglet fast. I Takvam-ikonet ser man at disse to ekstra korsarmene er inkludert: Pilatus' innskrift på toppen, og planken bak Jesu føtter. Den sistnevnte er her ikke skråstilt, noe som kan skyldes vektlegging av symmetrien i bildet, eller en helt annen grunn, ukjent for meg.

For det andre kan det være interessant å si noe om ikonets tittel, *Den seirande Kristus*, i forhold til motivinnholdet. I vestlig kunsthistorie har man gjerne grovt skilt mellom to typer krusifikser: pasjonskrusifikset og triumfkrusifikset. Det førstnevnte fremstiller Jesus på korset som lidende eller allerede død. Gunnar Danbolt forklarer at denne fremstillingen viser til selve offerhandlingen; Jesus led og døde på korset for å ta på seg menneskenes synd. Triumfkrusifikset forklarer han som å sammenfatte frelsesgjerningen, det viser på samme tid "død og oppstode, himmelfart og himmelsk herlegdom".¹⁵⁸ Her fremstilles Jesus som levende på korset, med åpne øyne, og ofte med kongekrone og oppreist kropp. I forhold til dette er det interessant at ikonet har tittelen *Den seirande Kristus*, når Jesus helt klart er fremstilt som lidende, om ikke allerede død. Øynene er lukket og ansiktsuttrykket er preget av lidelse. Torstein Tollefsen skriver at mens man i vestlig kristendom har lagt stor vekt på det lidende mennesket Jesus har "[d]et ortodokse Kristus-bildet (...) derimot et sterkere fokus på selve det faktum at *Gud* har blitt menneske. Kristus er Gud-mennesket, preget av sin guddommelige majestet i alt Han gjør, også når Han henger på korset."¹⁵⁹ Tittelen kan slik vise utover det bildet viser, til den seier Jesus Kristus anses som å oppnå gjennom sin død. Solrunn Nes skriver selv i boken *Mysteriets formspråk* at kongetittelen i Pilatus' inskripsjon "indikerer triumf, men Kristi triumf er eit paradoks og eit mysterium fordi den vart vunnen gjennom liding og død".¹⁶⁰

¹⁵⁸ Danbolt 2001: 53.

¹⁵⁹ Tollefsen 2001: 17.

¹⁶⁰ Nes 2000: 76.

4.6. Drøfting og oppsummering

I innledningen til dette kapittelet siterte jeg Bispemøtet på to punkter. Først at ”forskjellen på ikoner og annen billedkunst i utgangspunktet ikke et spørsmål om lære og teologi, men om tradisjon og stil” en uttalelse jeg forstod som at ikonene karakteriseres av utseendet. Det andre punktet var uttalelsen om at bilder som plasseres i kirkerommet skal inneholde ”motiver som forkynner det kristne budskap”.¹⁶¹ I dette kapittelet har jeg gått gjennom elleve bildeanalyser. Dels har disse analysene hatt fokus på formspråk, med den hensikt å avdekke hvilket utseende det er som karakteriserer ikonene i en luthersk kontekst. Dels har analysene hatt fokus på motiv, med den hensikt å se hvordan disse motivene forholder seg til ortodokse motivtyper, og å se nærmere på hvilke motiver det er som anses som å forkynne det kristne budskap.

I formanalysene så man at man kan finne flere formale trekk som går igjen i flere eller alle eksempelikonene, trekk som viser seg i ulike grader. For eksempel kan man trekke frem todimensjonaliteten ved bildene. I ikonet i Grorud kirke (fig. 2) ser man en svært høy grad av flathet, i ikonet i Helgerud kirke (fig. 1) er flatheten også til stede, men er mer nedtonet. Et annet trekk man kan trekke frem er den forvrengte perspektivbeskrivelsen. Dette så man spesielt klart i ikonet *Jesus vasker disiplenes føtter* i Glemmen kirke (fig. 10), og i mindre grad i *Forklarelse på berget* (fig. 8) i samme kirke. Formanalysene har slik vist flere trekk som går igjen i ikonene i større eller mindre grad, som flathet, mangel på naturalisme i proporsjoner, lite bruk av lys og skygge, lav grad av plastisitet ved figurene, og stilisering. Gullbakgrunnen er et trekk man har sett i alle ikonene unntatt ett, og dette viser at selv om gullbakgrunn er svært vanlig, men ikke nødvendig. Generelt om ikonene kan man si at romillusjon og plastisitet heller er undertrykket enn understreket. Videre er fremstillinger av figurer og gjenstander i ulike grader unndratt naturalisme. Malerne har altså ikke gått for å male naturalistiske ”vinduer til virkeligheten”, i hvert fall ikke den jordiske virkelighet. Dette er formelle trekk som man, som vist, kan anse som svært vanlige i den ortodokse ikontradisjonen. Dette tyder på at det utseendet som karakteriserer de lutherske ikonene kommer fra den ortodokse ikontradisjonen, og derfor vil jeg i forhold til formspråk konkludere at ikonene som plasseres i en luthersk kontekst er formet i et tradisjonelt ortodoks formspråk.

I den ortodokse ikontradisjonen gis disse formtrekkene teologiske betydninger; gullgrunnen symboliserer det guddommelige lyset, som igjen gjør bruken av lys og skygge minimal, todimensjonaliteten markerer at bildet er ulik prototypen, unaturlige proporsjoner

¹⁶¹ BM 22/04.

symboliserer de avbildede personenes guddommeliggjøring, forvrengt perspektiv symboliserer en guddommelig realitet i bildet. Torstein Tollefsen stiller spørsmål ved det at protestantiske ikonmalere bruker slike symboler i sine ikoner, spesielt er han opptatt av lyssymbolet og den ortodokse nådeforståelsen. Han skriver:

(...) mange protestantiske kristne som tillegger ikonet religiøs betydning, vil måtte fortolke lyssymbolet annerledes enn ortodokse kristne gjør det. Dette gjelder iallfall om de skal forbli trofaste mot sin egen tradisjon. Det tradisjonelle formspråket er så sterkt knyttet til den ortodokse kristendom at det i mange tilfeller er et stort spørsmål om det kan integreres meningsfullt innenfor rammene av en annen teologisk tradisjon. Glorie og gullbakgrunn er eksempler på symboler som er tilpasset ortodoks teologi. De er neppe i samme grad egnet til å illustrere en nådelære som er fremmed for den ortodokse.¹⁶²

Idet Bispemøtet har forklart ikonet som å ha med stil å gjøre, ikke teologi, er det mulig å avvise Tollefsens problem ved å betrakte de ortodokse symbolene som formtrekk i en luthersk kontekst; gullbakgrunnen er et trekk som er vanlig i ortodokse ikoner, og derfor følger det med lutherske ikoner, fordi det er et ortodoks formspråk som karakteriserer dem. Men jeg tror likevel ikke at man kan forklare det på denne måten. Både malerne og kirkene fremhever, og viser interesse, for den ortodokse symbolikken ved formspråket i ikonene, men ikke nødvendigvis på en slik måte at man av den grunn adopterer den ortodokse nådeforståelsen. I Glemmen menighetsblad beskriver Hæge Aasmundtveit lyset i *Forklarelsen på berget* som ”Guds uskapte Lys”, ”overjordisk lys” og at ”ved det lyset som strålte ut fra Jesus ved forklarelsen på berget viste Kristus sine disipler den guddommelige tilstand”.¹⁶³ Hun omtaler altså ikke gullet og lyset bare som formtrekk, men hun beskriver det heller ikke en eneste gang som betydningsfullt for menneskets nåde. Etter mitt syn fremstiller Tollefsen det over som at gullets symbolikk som Guds lys nødvendigvis bærer med seg forbindelsen til den ortodokse nådeforståelsen. Symboler er per definisjon flertydige tegn, og med mindre man anser det slik at hvert symbolsk trekk må vise til det tilsvarende området i luthersk teologi som det viser til i ortodoks teologi, kan jeg ikke se at det ikke skal gå an å integrere formspråket på meningsfullt vis i en luthersk tradisjon. Med andre ord, det at gullbakgrunnen i ortodoks teologi viser til nådeforståelsen, betyr ikke at gullbakgrunnen i en luthersk kontekst trenger å vise til den lutherske nådeforståelsen, noe det ifølge Tollefsen uansett ikke er egnet til.

Men det kan likevel være interessant å spørre hva som skjer i betrakterens møte med dette formspråket. Norske lutherske betraktere kan være kjent med ikoners utseende fra andre steder, men det er mulig at formspråket likevel kan virke fremmed, både på grunn av teologi

¹⁶² Tollefsen 2001: 19.

¹⁶³ Glemmen menighetsblad.

og på grunn av vane. Det har kommet frem i løpet av analysene at det ikke er den mest radikale bruken av de ortodokse formtrekkene, men at de i disse eksemplene er litt nedtonet. Ved ett av eksemplene, ikonet i Helgerud, så man at et trekk fra ortodoks ikontradisjon, i dette tilfellet de voksne proporsjonene ved Jesusbarnet, ble oppfattet som unaturlig og fremmed av personene som gikk til anskaffelse av ikonet. Man kan spekulere i at tendensen til nedtonet bruk av de ortodokse formtrekkene kan ha å gjøre med at man er vant til et annet formspråk. Som nevnt ble avstand mellom betrakter og formspråk forsøkt dekket i tre av kirkene. I Helgerud kirke og i Takvam kapell kom malerne til kirkene og forklarte ikonets symbolikk og formspråk for menigheten. Glemmen kirke hadde en serie i menighetsbladet hvor maleren skrev tekster som kunne forklare ikonene. På dette punktet kan det kanskje være at Riksantikvarens konsulent Sigrid Christie har et poeng når hun beskriver ikonets formspråk som utilgjengelig og fremmedgjørende for ”den vanlige norske kirkegjenger”.¹⁶⁴ Men på den andre siden har man Bispemøtets generalsekretær som mener at dette ”vitner om et uhyre defensivt kunstsyn, som, hvis det skulle tas til følge, ville undergrave enhver kunstnerisk fornyelse, i kirken som ellers”.¹⁶⁵ Hvis det er slik at kirkene anbefales av Riksantikvaren å *unngå* vanskelig tilgjengelige formspråk og stiler, kan man stille spørsmål om hva som skjer i forhold til samtidskunst. Moderne kunst i våre dager kan være vel så vanskelig tilgjengelig for ”den vanlige norske kirkegjenger”. Som nevnt er Den norske kirke svært interessert i å satse på et samarbeid med Norges kunstmiljøer, noe som kommer til uttrykk i kulturmeldingen *Kunsten å være kirke*. Man kan anta at denne satsningen og dette samarbeidet kan bli begrenset hvis kunsten må være lett tilgjengelig og plassere seg innen ”den norske kirkes kunstneriske tradisjon gjennom tidene”.¹⁶⁶ Slik jeg ser det er det ikke hovedsakelig at ikonenes formspråk om mulig er vanskelig tilgjengelig som er det store problemet for Christie, det er heller det at de kommer fra en annen kirketradisjon, de ortodokse kirkene.

Videre i kapittelet gikk jeg også inn på motivene. Det ble vist at i hvert fall fem av de elleve ikonene kunne knyttes til tradisjonelle ortodokse motivkomposisjoner. Dette antyder at ikonmalerne ikke bare benytter et tradisjonelt ortodoks formspråk, men at også tradisjonelle motiver blir benyttet. Mest interessant i forhold til motivene i denne sammenheng er Bispemøtet presisering av at bilder i kirkerommet skal inneholde motiver som tjener og forkynner det kristne budskap. Åtte av de elleve motivene kunne knyttes til fortellinger fra

¹⁶⁴ Riksantikvarens brev til Gamle Aker menighetsråd av 22.05.1995, ved saksbehandler Jens Christian Eldal, med vedlegg.

¹⁶⁵ Johansen 2004: 2.

¹⁶⁶ Riksantikvarens brev til Gamle Aker menighetsråd av 22.05.1995, ved saksbehandler Jens Christian Eldal, med vedlegg.

Det Nye Testamente. Disse ikonene viser hendelser fra Jesu liv som er beskrevet i Bibelen, for eksempel Jesu demonstrasjon av sin guddommelighet i *Forklarelsen på berget*, fortellingen om Jesus som stiller stormen i ikonene med samme navn (fig. 2 og 3), og hans korsfestelse i ikonkrusifikset i Takvam (fig. 15). Slik kan disse bildene sies å forkynne det kristne budskap ved å visualisere fortellinger brukerne av kirken kan lese i Bibelen. Bibelen er grunnlag for både Den norske kirke og de ortodokse kirkene, og slik kan de, selv om noen av motivene ble vist å basere seg på ortodokse typer, ikke sies å forkynne et spesifikt ortodoks eller spesifikt luthersk budskap. Forskjellen mellom kirkene kan ligge i tolkning av motivet, og her kan *Forklarelsen på berget* igjen tjene som eksempel. Som vist over knyttes dette motivet i en ortodoks kontekst til en bestemt forståelse av Guds nåde, en betydning det ikke tillegges i en luthersk kontekst. Men Kristi forklarelsesdag er en del av kirkeåret også i Den norske kirke, og Kristi transfigurasjon til den guddommelige skikkelse er viktig også her. Den guddommelighet som Jesus i fortellingen demonstrerer ligger til grunn for frelsesforståelsen i begge kirker, selv om deres forståelse av frelsen er forskjellig.

Motivet i to av ikonene var Maria med Jesusbarnet. Det er mulig at bilder av Maria kan virke uvante i lutherske kirkerom, idet avbildninger av Maria og også helgener ofte ble fjernet fra kirkerommet etter reformasjonen. Men, som forklart i kapittel 2, var det ikke avbildningene av Maria og helgenene som Luther ville ha fjernet, men deres bruk; helgendyrkelsen og deres rolle som forbedere for de troende ble avvist. Slik er det ikke noe teologisk i veien for å plassere bilder av Maria i et luthersk kirkerom, så lenge de ikke brukes på upassende vis. Dessuten er ikke Maria i disse ikonene fremstilt som en opphøyet helgenskikkelse, et motiv man ofte kan se blant ortodokse Maria-ikoner, men hun er fremstilt som Jesu mor. Slik kan ikonene vise til hele inkarnasjonsmysteriet, det jomfruelige mennesket Maria som føder Gud inn i verden. Videre kan fremstillingen av kjærligheten mellom Maria og Jesusbarnet tolkes som å vise til kjærligheten mellom Gud og mennesket.

Det siste ikonet, *Kristus* i Ås kirke, fremstår for meg som det vanskeligste ikonet å knytte til forkynnelse. Det er klart at Jesus er avbildet i ikonet, og slik viser ikonet den mest sentrale personen i kristendommen, men motivet er også knyttet til en bestemt type og en bestemt legende i en ortodoks kontekst. *Mandylion*-motivet baserer seg på en legende fra kirkehistorikeren Eusebius, og det er uvisst om denne fortellingen er kjent blant norske lutherske kristne flest. Tollefsen forklarte at motivet i en ortodoks kontekst ikke bare viser til Jesu mirakler, men også er en rettferdiggjøring av ikonene: Jesus lagde et av de første ikoner selv. Videre viser dette ikonet til Kristus som det egentlige ikon ”ikke skapt av hender”.

Hvorvidt disse meningslag oppfattes av lutherske betraktere vites ikke, og det er mulig at bildet slik bare oppfattes som en portrettframstilling av Jesus.

Til slutt er det her interessant å si noe om ikonmalerne. For det første legges det merke til at alle ikonmalerne representert i denne oppgaven er kvinner. Jeg har ikke kjennskap til antallet ikonmalere i Norge, og hvor stor andel av disse som er kvinner, og har heller ikke funnet noen kilder som kan belyse dette. Torstein Tollefsens bildemateriale i boken *Teologi i farger* kommer fra en utstilling i 2000, i forbindelse med Universitetet i Oslos arrangement av ”Humanioradagene”. Av ni malere ved denne utstillingen var fem kvinner og fire menn. Om denne fordelingen av malere er representativ for Norges ikonmalere vites heller ikke, men det gjør det klart at det også finnes mannlige ikonmalere. Jeg vil ikke konkludere noe ut fra at alle malerne representert i min oppgave er kvinner, da dette like gjerne kan være en tilfeldighet.

I kapittel 2, i forbindelse med utgreiingen rundt den ortodokse ikonmaleren, ble det forklart at noen ortodokse kristne, og også enkelte kunsthistorikere, anser det som nødvendig at maleren bekjenner seg til ortodoks kristendom for at deres bildeproduksjon skal kunne kalles ekte ikoner. Ingen av de nevnte ikonmalerne i denne oppgaven er ortodokse kristne. To av malerne, Marit Lislerud og Hæge Aasmundtveit, er protestanter, mens de to andre, søster Else-Marie Norland og Solrunn Nes, er katolikker. I hvert fall to av malerne har uttalt at de anser sitt arbeid som en økumenisk aktivitet, og man kan kanskje se på ikonmaleriet som en økumenisk suksess idet man kan vise til eksempler på katolske ikonmalere som maler tradisjonelt ortodokse bilder, som plasseres i lutherske kirker. I disse eksemplene møtes i ikonet tre ulike kristendomsforståelser. Videre er det interessant at disse malerne bedre passer til den rollen som ble beskrevet i forhold til den ortodokse ikonmaleren i kapittel 2, enn til en vestlig ide om kunstnerskikkelsen. Malerne har benyttet tradisjonelle ortodokse teknikker i produksjonen av ikonene. I tillegg har jeg ved flere ikoner vist at malerne ikke sikter på å skape nye og unike kunstverk, men i stedet har forholdt seg til andre ikoner og gjenskapt forbildene. Hæge Aasmundtveit har flere ganger understreket det åndelige innholdet i ikonmalingen. I et intervju med Vårt Land forklarte hun at: ”[n]år jeg maler ikoner, er det ikke for å skape et kunstobjekt. Jeg maler ikoner for å hjelpe mennesker til å samle sinnet i meditasjon og bønn.”¹⁶⁷ Ingen av malerne har signert bildene, i så fall er det gjort på baksiden. Det er altså ikke bare utseendet og eventuelt motivinnholdet som disse malerne har tatt til seg, de har også tatt til seg andre aspekter ved det å være ikonmaler, som er vanlig i ortodoks kontekst.

¹⁶⁷ Gjengitt hos Danbolt 2003: 192.

5. Ikonenes plassering og bruk

Forrige kapittel tok for seg det som finnes innenfor eksempelikonenes rammekanter, det vil si ikonene i seg selv som bilder. Dette kapittelet vil dreie seg om det som finnes utenfor disse rammekantene, det vil si de omgivelser og bruksmåter som gis bildene som objekter i et rom som er viet en bestemt funksjon. Jeg vil gå inn på eksempelikonenes konkrete plassering i kirkerommene, og hva som kan sies om hvordan de brukes i de ulike kirkene.

Ikonenes plassering i kirkerommet og deres omgivelser kan anses som å henge sammen med, og belyse, hvordan de brukes. Observasjoner i forhold til hvor i kirkerommet ikonene plasseres kan si noe om hvilken rolle ikonet tenkes å ha i forhold til gudstjenesten og rituelle handlinger. Hvordan ikonene plasseres, hvordan ikonet står til sine omgivelser, eventuelle gjenstander eller lignende, kan også fortelle noe om det er lagt opp til bruk av ikonene, og hvilken form denne eventuelle bruken har. I tillegg til det ikonenes plassering og omgivelser kan fortelle, har personer med tilknytning til de ulike kirkene bidratt med informasjon om hvordan ikonene brukes, opplysninger rundt anskaffelse av ikonene og tanker rundt plasseringen av dem.

Første del av kapittelet vil gjøre rede for det som finnes av regelverk for plassering og bruk av bilder i Den norske kirke. Her vil jeg også gå inn på det som allerede har blitt berørt i kapittel 3 om hvordan Den norske kirke forstår kunst i kirkerommet, og kunstens generelle rolle og funksjon i rommet. Kapittelets andre del vil presentere eksempelikonenes situasjon i de enkelte kirkene, altså på et mer spesifikt nivå. Her vil jeg ta sikte på å beskrive plassering og bruk ut fra mine egne observasjoner i forhold til plassering og omgivelser, og de opplysninger som ellers har blitt tilgjengelig for meg. Disse beskrivelsene ligger til grunn for kapittelets tredje del, hvor jeg vil kommentere eksemplene og trekke konklusjoner ut fra det som kan sies om hvordan eksempelikonene plasseres og brukes i kirkene.

5.1. Regelverk for plassering og bruk av bilder

I kapittel 3, under punkt 3.5., ble det vist at Bispemøtet presiserte en gjennomtenkt plassering av ikonet i kirkerommet som en forutsetning for dets oppstilling. Hva Bispemøtet anser som en god eller korrekt plassering, presiseres ikke. Videre kan man trekke frem brevet fra Riksantikvarens saksbehandler Oddbjørn Sørmoen til Oslo Bispedømme, som ble nevnt i kapittel 3. Avsnittet som siteres her er knyttet til en konkret sak, opphengingen av ikonet i

Grorud kirke, men jeg antar at en slik vurdering foretas også i forhold til andre saker. Sørmoen skrev:

Menigheten ønsker å kjøpe et ikon (60cm x 75cm) til opphenging under galleriet bakerst i kirken. Riksantikvaren har vurdert saken antikvarisk faglig og vil ikke motsette seg at ikonet blir hengt opp slik som foreslått. Opphengingen påvirker ikke kirkens liturgisk og estetisk mest sårbare områder.¹⁶⁸

Den siste setningen er her interessant. Sørmoen mener at kirken har liturgisk og estetisk sårbare områder, og at opphenging av et ikon ikke skal påvirke disse. Det presiseres ikke nærmere i brevet hvor disse områdene er. Det disse uttalelsene viser, tross mangelen på detaljert forklaring på hva som er god og dårlig plassering av ikoner, er at det stilles krav til plassering av ikoner i kirkerommet, både av Riksantikvaren og, viktigere, av Bispemøtet. Utover disse uttalelsene kjenner jeg ikke til retningslinjer for plasseringen av bilder i kirkerommet.

I forhold til bruken av bilder i Den norske kirke mener jeg at man nå kan si at kunsten tenkes, og ønskes, å fylle en generell funksjon i kirkerommet, idet den forklares som kirkekunst. Den norske kirke har ikke presentert noen detaljert redegjørelse for sin bruk av begrepet ”kirkekunst”, eller hva dette innebærer. Men ut fra ulike uttalelser, som fremhever kunstens deltagelse i rommets funksjon, viste jeg i kapittel 3 hvordan jeg mener å kunne forklare deres kunstbegrep som et kontekstorientert begrep. Dette betyr at kirkerommet som kontekst inkluderes i, eller har innvirkning på, det aktuelle kunstverket.

Denne konteksten er et rom som først og fremst må beskrives som å være sted for gudstjeneste og rituell aktivitet. I en luthersk kontekst er kirkerommet noe som vigsles til bruk, men slik jeg forstår det er ikke rommet uten videre et hellig rom i seg selv. I *Kunsten å være Kirke* leser man om vigsling og bruk av kirkerommet at: ”Bygget treng dei heilage handlingane for å vere kyrkje, og kjernen i handlingane blir synlegare og meir relevante for menneska gjennom bygget.”¹⁶⁹ I sitatet fra Helge Kvanvig i kapittel 3 så man at han forklarer at det er gudstilbedelsen og bønnen som skaper et hellig rom i et fysisk rom. Kirkerommet er altså ikke hellig i seg selv, men gjøres hellig gjennom handlinger og gudstilbedelse. Kirkerommet utgjør slik en sakral kontekst for bildene. I dette rommet tenkes det at bildene mottar en betydning ut over seg selv og deltar i et samspill med handlingene og rommet. Hensikten er at kirkekunsten ”tjener det kristne budskap og lar liturgiens egne intensjoner komme til utfoldelse”¹⁷⁰, og at bilder som elementer i kirkerommet ”bidrar til å levendegjøre

¹⁶⁸ Riksantikvarens brev til Oslo Bispedømme av 18.03.1998, ved saksbehandler Oddbjørn Sørmoen.

¹⁶⁹ Norske Kirkeakademier 2005: 59.

¹⁷⁰ Gudstjenestebok for Den norske kirke 1996: del 2, 256.

og iscenesette et religiøst møte for mennesket i dag.”¹⁷¹ Idet kirkekunsten plasseres inn i dette rommet, ønskes og forutsettes det at det aktuelle verket deltar i rommets funksjon, ved å bidra til formidlingen av liturgien og det kristne budskap. Slik kan man altså si at alle ikonene som brukes som eksempler i denne oppgaven tas i bruk i de enkelte kirkerom ved at de i rollen som kirkekunst deltar i en større funksjon som tilhører rommet som kirkerom. Spørsmålet er om de fyller denne funksjonen bare passivt ved å være plassert i rommet, eller om de også tas mer aktivt i bruk. Om aktiv bruk i de enkelte kirkene, på et mer praktisk nivå, tilbyr Den norske kirke til min viten ingen spesifikke retningslinjer, utover det som kan sies om den generelle funksjonen. Men i notatet fra Bispemøtets generalsekretær, kan man finne en opplysning av interesse. Her beskriver han mulig bruk som ”en temporær oppstilling eller bruk, f. eks. under gudstjenesten for å illustrere eller aktualisere prekenen, en høytid, et tema m. v.”¹⁷² Dette kan være interessant i redegjørelsen for bruken av ikonene. Utover dette har jeg altså svært begrenset veiledning og regelverk å se eksemplene i forhold til, men man kan se hva eksemplene selv kan antyde i forhold til bildebruk i Den norske kirke.

5.2. Kirkene

5.2.1. Helgerud kirke

Helgerud kirke ligger i Bærum kommune i Akershus og tilhører Bærum prosti. Kirken er en arbeidskirke i en moderne arkitektur fra 1982, og har som nevnt ett ikon, *Barmhjertighetens mor*, som del av sitt inventar. Initiativet til anskaffelsen av ikonet ble tatt av kapellan Torill Rojahn Søby, som kunne opplyse om at hun helt spesifikt ønsket seg et Maria-ikon. Søby forklarte at hun oppfattet kirkerommet i Helgerud som et maskulint kirkerom, og at hun mente at Maria-ikonet kunne tilføre kirkerommet det feminine preget hun syntes det manglet. Anskaffelsen av dette ikonet var altså knyttet til et bestemt motiv.

Helgerud kirke har ikke den tradisjonelle grunnplanen med kirkeskip, sideskip og kor, men har i stedet en svært åpen planløsning. Kirkerommet er nærmest kvadratisk, med en diagonal midtgang som går fra inngangsdøren i nedre høyre hjørne til alteret nært øvre venstre hjørne. Stolene er plassert i en vifteform som tar utgangspunkt i alterets plassering. Ikonet henger på venstre sidevegg, helt nederst i nedre venstre hjørne. I det store, åpne kirkerommet kan ikonet sees fra alle steder, men det er utenfor blikkfeltet når man sitter i stolene under en

¹⁷¹ Norske Kirkeakademier 2005: 137.

¹⁷² Johansen 2004: 1.



Fig. 16



Fig. 17

gudstjeneste. I tillegg gjør dets lille størrelse at man må være ganske nært det for å kunne se det klart og få et inntrykk av det. Fordi ikonet er plassert slik at man sitter med ryggen til det når man sitter i stolene, er det altså ikke ment som et bilde som skal betraktes av menigheten under gudstjenesten. I en halvsirkel rundt ikonet er det plassert stoler (fig. 16), og dette bidrar til å skille ut kirkerommets nedre venstre hjørne til et egen ”sted” i kirkerommet. Rett ved siden av ikonet står en høy smijernslysestake med et kraftig hvitt stearinlys (fig. 17). Som bildet også viser er det på golvet foran ikonet laget et stort kors av grovhugget stein. Oppå disse steinene er det plassert flere små lys. Ved ikonkroken er det også plassert et bord hvorpå det ligger bønnelapper brukerne av kirken fyller ut om de ønsker forbønn. Gjenstandenes arrangering rundt ikonet tyder på en gjennomtenkt plassering, og dette har sammenheng med ikonets bruk. Ved mitt besøk i Helgerud kirke ble jeg fortalt at man med den intensjonelle utskillingen av ikonhjørnet, og plasseringen av ikonets omgivende gjenstander, ønsket å skape et særegent sted i kirkerommet for bønn og ettertanke. De små lysene kan de besøkende i kirken tenne om de vil, det store lyset ble tent når det foregikk noe i kirken. Sogneprest Øyvind Kvarstein forklarte at man gjerne bruker området som sted for å skrive bønnelapper i enkelte gudstjenester, som forbønnsgudstjenester. Disse tingene tyder klart på at ikonet i Helgerud kirke er ment til å brukes: stolene er sentrert rundt ikonet som midtpunkt i en krok

som skilles ut som et særlig sted i kirkerommet. Ikonet henger ikke på veggen bare som dekorasjon, men er et samlingspunkt i en krok som er ment som et bønnested. På Helgerud menighets nettsider kan man om dette ikonet lese:

Ved ikonet kan den som tror, og den som tviler, være i ettertanke og bønn. Kanskje bare sitte, kanskje bare tenne et lys? Vi håper at "vår barmhjertige mor" skal være med på å bringe litt mer nærhet og folkelighet inn i kirkerommet. Kanskje kan hun hjelpe litt til med stillhet, bønn, ettertanke og det å tørre å være seg selv?¹⁷³

Her ser man at ikonets rolle som sentrum i et avgrenset område i kirkerommet, ment for bønn og ettertanke, er fremhevet.

I tillegg til dette er det også interessant å nevne at ikonet i Helgerud ble innviet under en gudstjeneste. Kvarstein forklarte at ved denne hendelsen var maleren, søster Else-Marie Norland til stede i kirken. Selve velsignelsen foregikk ved at Norland holdt ikonet opp foran i kirken, og det ble bedt en bønn fra alteret om at ikonet måtte bli til velsignelse for de som besøker kirken og ikonet. Hensikten bak innvielsen forklarte Kvarstein som at det ble gjort for å markere at det var mer enn bare utsmykning på veggen, og innvie det til en liturgisk funksjon. Han la også til at alle de andre gjenstandene i kirkerommet også var velsignet, da de var til stede da kirken ble vigslet.

5.2.2 Grorud kirke

Grorud kirke ligger i bydelen Grorud i Oslo og tilhører Østre Aker prosti. Kirken er en korskirke i stein, bygget i 1902. Ola Beisvåg, sogneprest i Grorud, fortalte om anskaffelsen av ikonet. Kirken fikk en pengegave som giveren ønsket brukt til utsmykning av kirken. I denne forbindelse ønsket man å bruke en norsk kunstner. Det ble foreslått at kirken skulle gå til anskaffelse av et ikon, og man kontaktet så ikonmaleren Marit Lislerud. Man fikk mulighet til å velge mellom flere ikoner Lislerud hadde malt, og bestemte seg for motivet *Jesus stiller stormen*, som henger i kirken i dag. Det er interessant at det var i forbindelse med opphenging av dette ikonet at Riksantikvarens saksbehandler Oddbjørn Sørmoen stilte spørsmål om synet på ikoner i Den norske kirke. Grorud kirke har en tradisjonell grunnplan med kirkeskip og kor. I nederste del av kirkeskipet, ved hovedinngangsdøren, er det et rom bak benkeradene som til en viss grad atskilles fra resten av kirkeskipet gjennom steinsøyler som bærer orgeletasjen. Disse kan skimtes på fig.19. Dette er altså ikke et lukket rom, men det atskilles likevel noe fra resten av kirkerommet. Ikonet er plassert på venstre langside når man kommer

¹⁷³ *Ikonet i Helgerud kirke* (29.01.07) [internett]

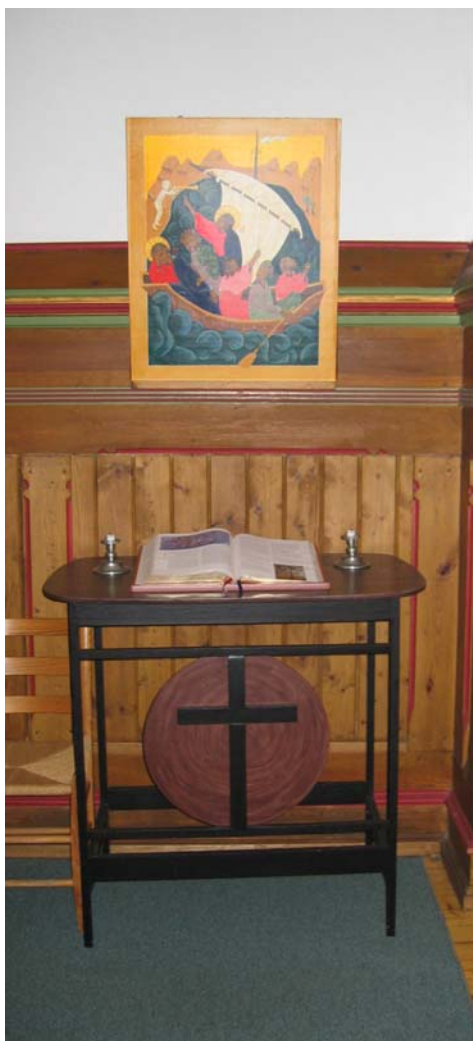


Fig. 18



Fig. 19

inn inngangsdøren. Ikonet kan sees av alle når de kommer inn, men på grunn av søylene, og at det er plassert på langsideveggen, kan man ikke se ikonet fra benkeradene. Slik kan man si at ikonet i Grorud er plassert i et område av kirkerommet som er en del av, men likevel til en viss grad atskilt fra, resten av rommet.

Ikonet er omgitt av flere gjenstander. Direkte under ikonet står et bord hvorpå det er plassert en stor Olavsbibel. På hver side av bibelen står lysestaker med stearinlys (fig. 18). Langs veggen på venstre side av ikonet står fem stoler, på høyre side av ikonet står en lysglobe, og nærmest døren står en døpefont i stein (fig. 19). Som i Helgerud kirke er ikonet her plassert i en krok hvor det er plassert stoler. Men jeg vil påstå at stolenes plassering antyder en forskjell. I Helgerud kirke var stolene sentrert rundt ikonet. I Grorud kirke er stolene plassert langs den samme veggen som ikonet er plassert på. Man kan altså ikke se ikonet fra stolene. Det utelukkes selvfølgelig ikke at brukere av kirken kan flytte stolene, men stolenes plassering, og det at det i kroken også er plassert en Bibel og en lysglobe, gir meg det

inntrykk at mens ikonet i Helgerud kirke er et fokuspunkt, er ikonet i Grorud kirke en del av en større helhet. Det er ikke det sentrale elementet, men ett av elementene som utgjør dette rommet. Dette ser så ut til å bli bekreftet av Beisvåg. Når spurt om tankene bak plasseringen av ikonet i kirkerommet, forklarte han at man fra før hadde plassert lysgloben og Olavsbibelen i denne delen av kirkerommet. Ikonet ble plassert her for å skape en samlende helhet i denne delen. Det er også interessant å nevne at Beisvåg kunne opplyse om at han noen ganger hadde tatt ikonet ned fra veggen og snakket om det i en preken, og på denne måten tatt ikonet aktivt i bruk under gudstjenesten.

5.2.3 Ås kirke

Ås kirke ligger i Ås kommune, og tilhører Follo prosti. Kirken ble bygget på 1860-tallet og er en teglsteinskirke i nygotisk stil. Som nevnt har Ås kirke tre ikoner i kirkerommet, som alle er malt av Hæge Aasmundtveit. På høyre kirkevegg når man kommer inn i kirken henger ikonet med tittelen *Jesus velsigner barna* (Fig. 21) På motsatt side av kirkeskipet henger ikonet med tittelen *Jesus stiller stormen*. Disse to ikonene er like store og henger direkte overfor hverandre på hver sin side av kirkeskipet, og skaper slik en viss symmetri i rommet. Disse to ikonene er plassert omtrent midt på kirkeskipsveggene, og kan slik ikke sees fra de fremste benkeradene under en gudstjeneste, men gullbakgrunnen og de klare fargene gjør at ikonene trer frem fra den hvite veggen, og fanger blikket idet man kommer inn i kirken. Det tredje ikonet, med tittelen *Kristus*, er plassert på høyre side av koråpningen (Fig. 20). Dette ikonet er mindre enn de to andre, og ser kanskje litt lite ut på den store veggen. Det kan antageligvis sees fra hele rommet, men på grunn av størrelsen må man være nærmere det for å få et inntrykk av det.

Ved hverken av de tre ikonene finnes omgivelser som antyder at det er lagt opp til noen form for bruk. De to ikonene på sideveggene har riktignok begge lysestaker på hver side av seg, men disse fremstår heller som dekorative lys som tennes ved forberedelsene til gudstjenesten, heller enn lys som er ment for menigheten å tenne slik som i Helgerud. Det er ikke plassert lysestaker ved *Kristus*-ikonet. Det er ikke tilrettelagt for bruk av ikonene på den måten det er gjort i Helgerud kirke eller Grorud kirke, ikonene er ikke omgitt av stoler, og de er plassert et stykke opp på veggen og ikke i ansiktshøyde. Da jeg var på besøk i Ås kirke foregikk det arbeid med å skifte tepper, og noen av kirkens møbler var av den grunn flyttet på. Fotografiet av *Kristus*-ikonet og dets omgivelser gjengitt her (fig. 20) gir altså ikke et korrekt inntrykk av hvordan dette området fremstår for brukerne av kirken til vanlig.



Fig. 20



Fig. 21

Av det jeg kan forstå er pianoet vanligvis plassert i dette hjørnet av kirkerommet, men bokhyllen, prosesjonskorset og arbeidsutstyret er altså ikke her ellers. Men heller ikke her er det på noe vis tilrettelagt for bruk av ikonet. Personer med tilknytning til kirken kunne ikke fortelle at ikonene noen gang hadde blitt tatt i bruk i gudstjenesten eller for menigheten, og fremhevet at bildene var plassert i kirken som utsmykning av kirkerommet.

5.2.4 Glemmen kirke

Glemmen kirke ligger i Fredrikstad og tilhører Fredrikstad Domprosti. Den nåværende Glemmen kirke stod ferdig i 1949, bygd opp igjen etter en totalødeleggende brann. Kirken er en korskirke i rød teglstein og har en tradisjonell grunnplan med midtskip, sideskip og kor. Som nevnt har kirken fem ikoner som del av inventaret i selve kirkerommet, alle malt av Hæge Aasmundtveit. Ikonene *Jesus vasker disiplenes føtter* og *Tvileren Tomas*, ble gitt i gave fra Aasmundtveit selv i 1999. Aasmundtveit bor i Fredrikstad og Glemmen menighet er hennes egen. *Jesus velsigner barna* ble gitt til kirken som avskjedsgave i forbindelse med organistens avgang i 1996. *Forklarelsen på berget* ble gitt anonymt som gave til kirken i 1999, i forbindelse med kirkens 50-årsjubileum etter gjenoppbyggingen i 1949. Det siste ikonet, *Ømhetens Gudsmoder*, ble gitt til kirken i 2003 av Fredrikstad Rotaryklubb, i samarbeid med Aasmundtveit, og etter ønske fra daværende sogneprest Øystein Thelle.

Fire av ikonene er plassert på kirkens bakre vegg, to på hver side av hovedinngangsdøren. Når man står vendt mot døren er *Forklarelsen på berget* og *Tvileren*

Tomas på venstre side, og *Jesus velsigner barna* og *Jesus vasker disiplenes føtter* på høyre side av døren (fig. 22). Det femte ikonet, *Ømhetens Gudsmoder*, er plassert over klokkerpulten, på motsatt side av koråpningen fra prekestolen. Her henger det like i nærheten av døpefonten (fig.23). Sett hele kirkerommet i betraktning er de fire bakerste ikonene gjennom sin plassering, med på å skape en symmetri i kirkerommet. Ikonene er av samme størrelse og plassert likt på hver side av hovedinngangsdøren.

Når spurt om eventuelle tanker bak plasseringen av ikonene kunne tidligere sogneprest i Glemmen kirke, Øystein Thelle, fortelle at han antok at de fire bakerste ikonene var plassert der de er plassert for å ikke måtte konkurrere med sterke altermalerier. På den veggen hvor ikonene henger nå kan de tre frem i sin egen rett. I forhold til *Ømhetens Gudsmoder* oppga Thelle seg selv som pådriver og kunne nevne flere tanker bak plasseringen, som er knyttet til ikonets motiv. For det første anses ikonets motiv som å kunne belyse dåpshandlingen, og er slik knyttet til døpefonten. Thelle gir ikke noen detaljert forklaring på hva som ligger i denne forbindelsen mellom motivet og dåpshandlingen, men skriver at han anså det som viktig å gi dåpsfolket et bilde de kunne kjenne seg igjen i, spesielt kan ømheten i bildet gi et fordypende perspektiv på dåpen. For det andre var det viktig at et ikon som var plassert så sentralt i kirkerommet hadde et grunnleggende trosmotiv. Her forklarer Thelle at motivet viser til inkarnasjonen, ”hvor himmel og jord så å si favner hverandre i ettertenssom hengivenhet”. I tillegg kunne Thelle fortelle at han ønsket en kvinnelig identifikasjonsfigur, Jomfru Maria, i kirkerommet, som ellers er dominert av avbildninger av menn. Over så man at noe lignende ble sagt i forbindelse med ikonet i Helgerud kirke, hvor avbildningen av Jomfru Maria ble betraktet som å gi kirkerommet et feminint aspekt.

I forhold til de fire bakerste ikonene oppga Thelle at han var usikker på bruken av ikonene før hans tiltredelse i 1999, men at han antok at de i tillegg til å være utsmykning av kirkerommet, ble tenkt å fungere kateketisk og generelt hjelpe den enkelte til ettertanke og bønn. Lysglobe og bønnelapper er plassert i denne bakre delen av kirkerommet, men det er ikke tilrettelagt med møbler som i Helgerud og Grorud kirke. Men disse ikonene knyttes også til en annen bruk. Thelle forklarte at denne praksisen ikke er omfattende, men jeg anser den likevel som interessant. Ved visse anledninger i kirkeåret, gjerne knyttet til bildets motiv, tas et av ikonene ned fra veggen. Ikonet bæres ofte inn med inngangsprosesjonen, sammen med Evangeliebok, kors og lys, og plasseres på et staffeli i koråpningen, vendt mot menigheten.



Fig. 22



Fig. 23

Staffeliets er utstyrt med stearinlys, og Thelle forklarte at han anser det som viktig at lysene ikke skal tennes før ikonet er plassert, slik at det er ikonet som gir lys til lysene, og ikke omvendt. Gjennom å plassere ikonet fremme i kirken kan det bidra til å visualisere dagens karakter, og det kan brukes i prekenen. Eksempler jeg har blitt gitt på slik praksis er at ikonet med motivet *Tvileren Tomas* plasseres i koråpningen ved Tomasmesse 21. desember, og at ikonet med motivet *Ømhetens Gudsmoder* tas frem på juledag. Igjen oppgir Øystein Thelle seg selv som å ha stått for utforming og begrunnelse av praksisen, og han forklarer dette som av impulser fra andre kirketradisjoner og fra Kirkelig Fornyelse¹⁷⁴. Thelle understreker at bilder i kirken må være mer enn bare utsmykning, ”de skal brukes som elementer i menneskers omgang med Gud”. Også ikoner i Glemmen kirke ble velsignet. Thelle fortalte at de ikonene som kom til kirken i hans tid ble overrakt i en gudstjenestesammenheng, og at de da fikk en innvielse ved bønn.

5.2.5 Takvam kapell

Takvam kapell ligger i Arna utenfor Bergen. Kapellet tilhører Arna menighet som igjen tilhører Arna og Åsane prosti. På det stedet hvor Takvam kapell ligger i dag var det opprinnelig en gravplass. Kapellet ble bygget mellom 1922 og 1926 for å gi gravfølget et sted å skjule seg for vær og vind. Etter restaureringer og utvidelse er Takvam kapell i dag en kirke som forsøksvis har tolv gudstjenester i året. Kirken er liten, med sitteplass til maksimalt nitti personer.

¹⁷⁴ Kirkelig Fornyelse beskriver seg selv på sine nettsider som et bønne- og arbeidsfellesskap som har som formål å arbeide for kirkelig fornyelse i en økumenisk kontekst.



Fig. 24

(Fig. 24) Kirkerommet har til vanlig femti sitteplasser, men kan romme opp til nitti personer om ekstra sidebenker og våpenhus tas i bruk. Dette er altså et svært intimt kirkerom, og ikonet blir et klart blikkfang i kirkerommet. Som alterbilde er det synlig fra hele kirkerommet. Som forklart i bildeanalysen i kapittel 4 er krusifikset et svært vanlig motiv både i luthersk og ortodoks kristendom. I Gudstjenestebok for Den norske kirke leser man at:

Alteret er Herrens nattverdbord, og skal dermed bære kalken og disken og samle menigheten ved nattverdmåltidet. I kraft av Jesu Kristi død og oppstandelse og hans løfte om å være sammen med sine venner, markerer alteret også Guds nærvær. Alteret bør derfor ha en slik "tyngde" og verdighet at det fremstår som kirkerommets samlende midtpunkt. (...) Til alterutstyret hører kalk og disk, vinkanne og brødeske, gudstjenestebøker, lys og eventuelt krusifiks.¹⁷⁵

Krusifikser er altså avbildninger som kan sies å høre til alterutstyret. Dette underbygger det som ble antydnet i kapittel 4, at det som er spesielt med ikonet i Takvam ikke er at det er et krusifiks som er plassert ved alteret, men at det er et krusifiks som er formet i et ortodoks formspråk. Det er mulig at det som menes med krusifiks her er de mindre krusifiksfigurene man ofte ser på kirkealtre, men dette er ikke presisert. I forhold til anmodningen om at alteret bør fremstå som kirkerommets samlende midtpunkt, vil jeg hevde at ikonet i Takvam, som et

¹⁷⁵ Gudstjenestebok for Den norske kirke 1996: del 2, 256 – 257.

så sterkt blikkfang som det utgjør i kirkerommet, klart markerer det sentrale området i rommet. Som alterbilde står ikonet i en klar forbindelse til alteret. Det er ved alteret at nattverden feires og her kan man se en direkte forbindelse til ikonets motiv. Ifølge luthersk kristendom er Jesu død på korset, hans forsoningsverk, den frelsende handling som gjør nattverdssakramentet til et nådemiddel for mennesket, og slik står ikonet, med sitt motiv, i en sammenheng med alteret og det sakrament som forrettes der.

Ved mitt besøk i Takvam kapell fikk jeg inntrykk av at ikonet var høyt skattet blant brukerne av kirken. Idet krusifikset er et vanlig motiv, og fremstillingen kan ligne middelalderske fremstillinger i Vesten, er det ikke sikkert at brukerne av kirken i det hele tatt oppfatter noe nytt eller uvant ved ikonet. Mine kilder kunne opplyse om at de var klar over at bildet var formet i et ortodoks formspråk, og at det var et ikon, men også at de hadde kommet frem til at det ikke var upassende å plassere det i en luthersk kirke. De fortalte også at de, så vidt de visste, er den eneste kirkebygning innen Den norske kirke som har et ikon som alterbilde.

5.3. Drøfting og oppsummering

5.3.1. Plassering av ikonene

Ut fra de eksemplene som har blitt gjennomgått her synes ikke jeg å kunne si at det finnes noen fellesnevner, eller antydninger til sådan, i måten ikonene plasseres på i kirkene, både når det gjelder konkret plassering i kirkerommet, og når det gjelder omgivelser. I Helgerud kirke og Grorud kirke er ikonene plassert i et eget hjørne som direkte, ved hjelp av søyler, eller indirekte, ved hjelp av stoler og andre gjenstanders plassering, skilles ut som et mer eller mindre separat område i rommet, i begge tilfellene bakerst i kirkerommet. Begge disse ikonene er også omgitt av intensjonelt plasserte gjenstander som er tenkt å bidra i forhold til den rolle ikonet blir gitt i kirkerommet. Ikonene i Ås kirke og fire av ikonene i Glemmen kirke er plassert på veggene på en måte som gjør dem synlige som dekorasjon fra hele kirkerommet. I Ås kirke er ikonene plassert midt på kirkeskipets sidevegger, i Glemmen kirke er ikonene plassert på kirkerommets bakvegg, på hver side av hovedinngangsdøren. I disse kirkene er det heller ikke noen omgivende gjenstander som påvirker plasseringen. I begge disse tilfellene blir ikonene, i større grad enn i Helgerud og Grorud, integrert i rommet som helhet. Det siste ikonet i Glemmen er plassert i forhold til døpefonten, og slik knyttes det til

en bestemt gjenstand i kirkerommet. I Takvam kapell er ikonet plassert som et sterkt blikkfang sentralt i kirkerommet, på veggen direkte bak alteret.

På grunnlag av disse eksemplene kan jeg ikke si noe klart og tydelig om hva som kan karakteriseres som ”gjennomtenkt plassering” slik Bispemøtet krever. Dette kan ha å gjøre med ikonenes plassering i forhold til andre bilder i kirkerommet, for eksempel så man i Glemmen kirke at det hadde blitt lagt vekt på at ikonene ikke skulle måtte konkurrere med altermaleriene. Forstått på denne måten vil en gjennomtenkt plassering ha å gjøre med det enkelte ikons innpasning i det enkelte kirkerom, og slik vil dette antageligvis være noe som gjelder alle bilder, ikke bare ikoner.

Riksantikvarens saksbehandler Oddbjørn Sørmoen hadde, som nevnt over, ikonets plassering i kirkerommet som del av sin vurdering av ikonet i Grorud kirke. Her skrev han om ”kirkens estetisk og liturgisk sårbare områder”, noe som ikke ble ytterligere presisert. Hva som menes med estetisk sårbare områder kan jeg ikke si noe videre om, utover det som er sagt om ikonenes innpasning i det enkelte kirkerom. Men mitt umiddelbare inntrykk i forhold til hva som menes med de liturgisk sårbare områdene er at dette gjelder korområdet, spesielt området ved alteret. Denne antagelsen baserer jeg på det at det er her nattverdssakramentet forrettes, og at alteret i Den norske kirke forklares som ”Herrens nattverdsbord” som ”i kraft av Jesu Kristi død og oppstandelse og hans løfte om å være sammen med sine venner, markerer (...) Guds nærvær.”¹⁷⁶ Takvam kapell har ikke noe markering av korskillet, men er likevel den eneste kirken hvor ikonet er plassert i alterområdet. Mine kilder ved Takvam kunne også fortelle at så vidt de visste var dette den eneste kirke i landet, tilhørende Den norske kirke, som hadde et ikon som alterbilde. I de andre eksempelkirkene var ingen av ikonene plassert forbi korskillet. Det er interessant her at Takvam kapell ikke er listeført hos Riksantikvaren som verneverdig. Saker som gjelder kirker som ikke er listeførte skal ikke behandles av Riksantikvaren, men står under biskopens vurdering. Derfor har ikke oppstillingen av ikonet i Takvam vært under Riksantikvarens rådgiving. Hvis man kan gå ut fra at min antagelse om de liturgisk sårbare områder er riktig, tyder dette på at Riksantikvarens saksbehandler anser alterområdet som upassende for ikoner. Men ikonet i Takvam kapell kan antyde at dette ikke er det Bispemøtet henviser til når de nevner gjennomtenkt plassering, idet ikonet i Takvam, og dets plassering, fikk biskoppelig godkjennelse. Men det er mulig at ikonets motiv kan ha vært en medvirkende faktor i

¹⁷⁶ Gudstjenestebok for Den norske kirke 1996: del 2, 256 – 257.

godkjennelsen: korsfestelsen er ikke et uvanlig motiv å plassere som alterbilde. Man kan kanskje spekulere i om andre motiver ville vært ansett som like passende.

5.3.2. Bruken av ikonene

Som forklart innledningsvis tilbyr Den norske kirke svært lite veiledning eller regelverk i forhold til bruk. Man kan finne henvisninger til hvilken rolle kirkekunst generelt tenkes å ha, men utover dette finnes det, til min viten, ingen informasjon om bruk av bilder. Men dette betyr ikke at bilder ikke brukes, beskrivelsene av eksemplene gjorde det klart at ikonene tas i bruk på ulike måter i de ulike kirkene, måter som kan beskrives på en mer praktisk og spesifikk måte. På grunnlag av mine observasjoner av ikonenes plassering og omgivelser i kirkerommet, og de opplysninger jeg har blitt gitt fra kirkene, mener jeg å kunne skissere tre måter disse ikonene tas i bruk på.

Først er det klart at alle ikonene fyller en viss dekorativ funksjon i kirkerommet. All kirkekunst har et visst dekorativt aspekt ved seg, og slik kan man si at alle eksempelikonene fungerer som dekorative elementer i kirkerommene. Men på dette punktet er det viktig å understreke at bilder i en kirke ikke bare er dekorasjon, men at rollen som dekorasjon kommer i tillegg til funksjonen bildene tjener som kirkekunst, som er gjort rede for over. Når dette er sagt mener jeg å se en forskjell i graden av den dekorative bruken. I Ås kirke, hvor ikonene er plassert på kirkeskipets sidevegger slik at de er synlig for menigheten, er ikonene plassert som dekorasjon av kirken i større grad enn i Helgerud kirke, hvor ikonet er for lite til å ses fra rommet, eller i Grorud kirke, hvor ikonet skjules av søylene. De fire bakerste ikonene i Glemmen kan også anses som å, mesteparten av tiden, fungere som utsmykning av kirkerommet.

Den andre bruksmåten vil jeg kalle liturgisk bruk, eller aktualiserende og illustrerende bruk. Med liturgi menes her de handlinger som utgjør gudstjenesten og gangen i denne, altså den aktivitet menigheten i fellesskap deltar i. Denne bruksmåten viser altså til at ikonene aktivt tas i bruk i løpet av gudstjenesten. Denne vil jeg beskrive som delt i to, aktualisering og illustrering i forhold til aktuelle tema og det som blir sagt, og aktualisering og illustrering i forhold til det som blir gjort. Førstnevnte har Bispemøtets generalsekretær nevnt i sin betenkning til Bispemøtet, i det han beskriver ”en temporær oppstilling eller bruk, f. eks. under gudstjenesten for å illustrere eller aktualisere prekenen, en høytid, et tema m. v.”¹⁷⁷ Sognepresten i Grorud kirke kunne fortelle at han noen ganger hadde tatt ikonet frem til

¹⁷⁷ Johansen 2004: 1.

prekestolen og snakket om det i prekenen. På denne måten ble bildet tatt i bruk for å illustrere eller aktualisere det som ble sagt, eller deler av det som ble sagt. Sognepresten i Glemmen kirke kunne også fortelle om noe lignende. Han forklarte at man på enkelte helligdager tok relevante ikoner ned fra veggen og bar dem i prosesjon frem til alterområdet, hvor det ble stilt opp på et staffeli. På denne måten brukes ikonene i Glemmen til å aktualisere den aktuelle høytiden, og også tema for prekenen. Disse eksemplene viser at ikonene har aktivt blitt tatt i bruk i liturgien. De andre ikonene kan kanskje sies å fungere passivt i forhold til denne rollen, i hvert fall de ikonene som kan sees i kirkerommet. Et eksempel på dette er ikonet i Takvam kapell, som kan beskrives som å stå i en permanent illustrerende funksjon i forhold til det som blir sagt under prekenen, idet korsfestelsesmotivet må kunne sies å være relevant i forhold til alle ledd i liturgien. Men det som er av størst interesse i denne sammenheng er de som aktivt tas i bruk på denne måten.

Denne liturgiske bruken kan man knytte an til Martin Luthers syn på bruk av bilder. Som nevnt tidligere mente Luther at bilder i kirkene ikke var nødvendige, men den enkelte kirke var fri til å ha bilder hvis de ønsket. Tross unødvendigheten ved dem, anså Luther det slik at bildene kunne ha en viss nytteeffekt i kirkerommet. Hans Belting forklarer at Luther anså det slik at narrative avbildninger, bibelfortellinger, kunne være nyttige idet de kunne forklare og instruere slik som bibelteksten gjorde, og videre at de kunne fungere som minnebilder og kunne illustrere teksten.¹⁷⁸

I tillegg til rollen ikonene gis i forbindelse med å aktualisere prekenen eller eventuelt den aktuelle høytiden, kan man også beskrive en rolle hvor ikonene settes i forbindelse med rituelle handlinger, og illustrerer disse. Her er det to eksempler som jeg mener står i en slik forbindelse, hver av dem i forbindelse med hvert sitt sakrament. *Ømhetens Gudsmoder* i Glemmen kirke er beskrevet som intensjonelt plassert i sammenheng med døpefonten for å gi et lett tilgjengelig perspektiv på dåpshandlingen. På lignende vis har man ikonet i Takvam kapell, *Den seirande Kristus*, som via sitt motiv står i forbindelse til nattverdssakramentet som forrettes ved alteret. Som nevnt er det ifølge luthersk kristendom Jesu offerdød på korset som gjør nattverdssakramentet til et nådemiddel for de troende. Disse ikonene kan sies aktualisere eller illustrere rituelle deler av gudstjenesten.

Den tredje bruksmåten jeg vil trekke frem er funksjonen som andakts- eller meditasjonsbilde. Med andaktsbilde menes i denne sammenheng et bilde som brukes for å sette den troende i en bestemt stemning for ro, meditasjon og ettertanke. På denne måten er

¹⁷⁸ Belting 1994: 446 – 447.

denne formen for bruk mer knyttet til den individuelle troende, enn bruk knyttet til fellesskapet som beskrevet over. Også her er det mulig at man kan knytte denne bruksmåten til alle ikonene, idet alle bildene kan sies å ha mulighet til å sette den enkelte kirkegjenger i en viss stemning. For eksempel ikonet i Takvam kapell kan trekkes frem, idet det gjennom hele gudstjenesten et naturlig blikkfang for deltagerne, og på denne måten kan fremme andaktsstemning og tjene som fokuspunkt under gudstjenesten. Men det jeg er mest interessert i her er de tilfellene hvor det aktivt er tilrettelagt for slik bruk. Her er det to av ikonene som vil trekkes frem, ikonene i Helgerud kirke og Grorud kirke. I begge kirkene er det klart at det ikke er meningen at menigheten skal betrakte ikonene under gudstjenesten, da plasseringen gjør dette vanskelig eller umulig. Her er det i stedet ment som at kirkens brukere skal betrakte ikonet i et eget område i kirken. Det er også bekreftet av sogneprestene i begge kirkene at man ønsket et eget sted i kirkerommet for ettertanke og bønn. Ved begge ikonene er møbler og gjenstander tilrettelagt for at brukerne av kirken skal kunne sitte ved ikonet og be eller sitte i ettertanke. Men her er riktignok en forskjell: i Helgerud kirke er dette bønnehjørnet orientert rundt ikonet som hovedobjekt, i Grorud kirke er ikonet ett av flere elementer i bønnehjørnet. Slik ser man at oppstillingen av ikonene som andaktsbilde er gjort på ulike måter.

Bruken av ikonene i en ortodoks kontekst ble kort beskrevet i kapittel 2, og man ser her at spesielt bruken av ikoner som andaktsbilde eller meditasjonsbilde er svært interessant i sammenligning, idet venerasjon av ikoner beskrives som svært viktig for den ortodokse religionsutøvelsen. Ikonene betraktes som hellige objekter, og de ortodokse kristne kysser, bøyer seg for, og tenner lys ved ikonene. Man kan også se en likhet i det å hente frem bestemte ikoner ved bestemte høytider. Solrunn Nes forklarer at i ortodokse kirker plasseres gjerne ikoner relevant for aktuelle merkedager eller høytider fremme i kirker, slik at de ligger tilgjengelige for den troendes venerasjon.¹⁷⁹ Hvorvidt ikoner omtales i prekener i ortodokse kirker eller plasseres med hensyn til rituell aktivitet kan jeg ikke si sikkert, men det virker trolig idet ikonene i en ortodoks kontekst anses som å stå i et permanent forhold til liturgien. Men det at ikonene anses som å stå i et permanent forhold til liturgien markerer også en forskjell på et teologisk nivå. Leonid Ouspensky forklarer at ikonene i det ortodokse kirkerommet tar del i et eneste liturgisk hele, de er ikke tillegg til gudstjenesten og liturgien, men korresponderer fullstendig med den: det mysteriet som utspilles i liturgien og det mysteriet som avbildes i ikonene er ett og det samme.¹⁸⁰ Etter Luther fremhever nok Den

¹⁷⁹ Nes 2000: 14.

¹⁸⁰ Ouspensky og Lossky 1983: 31.

norske kirke i stedet ikonet som i en illustrerende funksjon, eller i en rolle som minnebilde. Videre kan man påpeke at det dekorative aspektet ved ikonene er mindre relevant i ortodokse kirker enn i lutherske kirker, siden ikonene anses som hellige gjenstander. Torstein Tollefsen skriver at:

Ortodokse kristne har et dyptfølt og andektig forhold til ikonene, som representerer de helliges levende nærvær for de troende. Ikoner er derfor aldri pyntegjenstander og fungerer annerledes enn annen kunst. Ikoner er noe man betrakter med respektfullt sinn, siden de formidler det helliges nærvær.¹⁸¹

I ortodokse kirker er det vanlig praksis å innvie og velsigne ikonene, gjerne etter et førti dagers opphold i kirken. Her ser man nok et fellestrekk, idet to av de lutherske kirkene, Helgerud kirke og Glemmen kirke, også innviet ikonene til bruk i kirkerommet. Som forklart i kapittel 3 beskrives vigsling av inventar som noe som ”skjer ved at menigheten høytidelig tar dem i bruk for første gang ved en offentlig gudstjeneste og helliger dem ved Guds ord og bønn. Fra da av er de reservert for bruk i menighetens liturgiske liv.”¹⁸² Dette er altså en praksis det finnes veiledning for i Den norske kirke.

Slik ser man at det finnes likheter mellom bruk av ikonene i de ortodokse kirkene og i eksempelkirkene presentert i denne oppgaven. Men Den norske kirke understreker en viktig forskjell mellom den lutherske og den ortodokse bruken av bilder gjennom en generell bestemmelse for korrekt bruk. Dette gjelder alle ikonene, antageligvis alle bilder, som oppstilles og brukes i kirkerommet, men er kanskje spesielt nærliggende å nevne i forhold til bruken av ikoner som andaktsbilder. Som vist i kapittel 2 var Luthers sentrale poeng i forhold til bilder hverken hva de avbildet eller om de i det hele tatt befant seg i kirkerommet, det avgjørende var bruken av dem. Luther var opptatt av å understreke bildenes maktesløshet, bildene kunne gjøre nytte i kirkerommet som minnebilder og illustrasjoner, men det fantes ingen kraft ved dem. Derimot kunne bilder misbrukes til avgudsdyrkelse under misforståelsen om at de inneholdt noe form for nærvær. Det var prestens oppgave å undervise menigheten om den korrekte holdning til bilder. Dette ser man igjen i Bispemøtets presisering av korrekt bruk av bilder i Den norske kirke. Her påpeker de at bruken av bilder skal samsvare med den felleskirkelige lære fra Nikea som de gjengir som at det ikke er bildet i seg selv som æres eller tilbes, men Gud. Her avviser de på samme tid både venerasjon og tilbedelse i forhold til bildet, som, som vist, skiller deres tolkning av bestemmelsen fra de ortodokse kirkenes tolkning av bestemmelsen. Bilder kan utløse gudstilbedelse, men skal ikke selv motta noen form for hverken venerasjon eller tilbedelse. Dette viser også at det ligger ulike begrunnelser

¹⁸¹ Tollefsen 2001: 31.

¹⁸² Gudstjenestebok for Den Norske Kirke 1996: del 2, 221 – 222.

for vigslingen av ikonene, i en ortodoks kirke så vigsles ikonene til venerasjonsbruk, i Den norske kirke vigsles ikonene mer til en generell funksjon i kirkerommet.

Man ser en interessant variasjon både i hvordan eksempelikonene tas i bruk av prestene i kirkene, og hvordan, om i det hele tatt, det legges opp til bruk for menigheten. Ut fra de fem kirkene som brukes som eksempel i denne oppgaven kan jeg ikke si om dette er representativt for alle kirker tilhørende Den norske kirke som har ikoner som del av sitt inventar, eller hva som er mest vanlig, men utvalget av kirker kan vise at det ikke er en ensartet bruk av ikoner i kirkene. Denne variasjonen kan anses som å henge sammen med det begrensede regel- og veiledningsverket som finnes omkring bilder i kirkerommet. Variasjonen i bruk og få retningslinjer antyder at det er opp til de enkelte kirkes skjønn hvordan bilder plasseres og brukes i kirkerommet, at det kommer an på initiativtakernes interesser. I Glemmen kirke tas ikonene aktivt i bruk på flere måter, og man ser av beskrivelsen at bruken særlig kan knyttes til én person i kirken, sognepresten, som selv melder å ha tatt initiativ til flere av bruksmåtene. I Helgerud så man at det var kapellannen som tok initiativ til anskaffelsen av ikonet, og at det så ble plassert i forhold til et ønske om en egen bønnekrok i kirkerommet. I Takvam kapell så man at personer med tilknytning til kapellet, som også er brukere av kapellet, gikk aktivt til verks for å skaffe det bestemte ikonet som henger der i dag, og at de var klar over at ikonet var plassert på uvanlig vis som alterbilde. I Grorud kirke ble finansieringen av ikonet gitt kirken i gave, men det var sogneprest og menighetsråd som foreslo at det var et ikon man skulle gå til anskaffelse av. Her var ikonet tenkt å skape helhet i et område i kirkerommet reservert for ettertanke og bønn. Slik går det an å antyde at ikke bare initiativet til anskaffelse av ikonene, men også tilretteleggelsen for bruken av dem, i større grad er knyttet til enkeltpersoners og – grupperes engasjement, heller enn knyttet til et regelverk fra sentralt kirkelig hold.

I forskrift 19. oktober 1990 nr. 4983 om tjenesteordning for menighetsprester § 7 leser man i første ledd at "[p]resten skal utføre sin tjeneste i samsvar med Den norske kirkes ordninger", og i annet ledd at "[f]orrettende prest har ansvaret for å lede forberedelsen og gjennomføringen av gudstjenester og kirkelige handlinger. Presten har i denne sammenheng rett til å treffe beslutning i alle forhold der beslutningsmyndigheten ikke er lagt til andre enn presten."¹⁸³ Man kan altså si at det er den forrettende prests beslutning om man ønsker å bruke ikonene på en slik liturgisk måte under gudstjenesten. At den enkelte prest holder seg innenfor Den norske kirkes ramme sikres av tjenesteordningens § 8 som forteller at

¹⁸³ Forskrift 19. oktober 1990 nr. 4983 om tjenesteordning for menighetsprester.

forrettende prest, dette gjelder både sogneprest, prostiprest og kapellan, står under tjenstlig tilsyn av biskop. Åpenheten for bruk av bilder må altså ses i forhold til de rammer Den norske kirke gir for gudstjenesten og andre prestelige tjenester, og dette sikres av biskopens ansvar i forhold til menighetsprestens eventuelle misbruk i forhold til bildene.

5.3.3. Åndelig fornyelse i Den norske kirke

På denne måten åpner altså et begrenset regelverk for variert plassering og bruk av ikonene. Men et interessant spørsmål her er hva som kan ligge til grunn for de varierte interessene, først og fremst, hvorfor blir noen ikoner plassert i mer eller mindre utskilte områder i kirkene, reservert for ettertanke og bønn? Utover de enkelte prestene og menighetenes private interesser, kan man muligvis knytte dette til et større interesseområde innen Den norske kirke som helhet.

I 1999 hadde Kirkemøtet som sin hovedsak ”Kirken i møte med den åndelige lengsel i vår tid”, et tema som først ble tatt opp i 1988. Temaet ble tatt opp i forbindelse med interesse for, og arbeid rundt, nyreligiøsitet i Norge, og søken etter åndelighet i og utenfor kirken. I sammenheng med dette ønsket man også en satsning på åndelig fornyelse i Den norske kirke. Til Kirkemøtet i 1999 bestilte Kirkerådet en betenking om dette temaet fra Egede Instituttet, som er et økumenisk organ for forskning på misjon og nærliggende temaer. Selve betenkningen, som bærer nettopp navnet *Kirken i møte med den åndelige lengsel i vår tid*, ble skrevet av instituttleder Tore Laugerud. Bakgrunnen for interessen for åndelig fornyelse i Den norske kirke har Laugerud forklart som knyttet til problemet at mange mennesker med lengsel etter Gud opplever en for liten tiltrekningskraft ved norske gudstjenester.¹⁸⁴ Denne saken vakte stor interesse, både i og utenfor Kirken. Betenkningen er meldt trykket opp i 8000 eksemplarer, og har blitt lagt til grunn for samtaler i råd, bibelgrupper og lignende, i en rekke menigheter.¹⁸⁵ Den åndelige lengselen forklares som at ”tross alle teorier om religionenes bortfall har vi, særlig i det siste tiår av det annet årtusen, sett en ny bevegelse mot det åndelige i vid forstand”.¹⁸⁶ Betenkningens beskrivelse av den åndelige lengselen er forankret i kristen teologi, og forklarer at søken etter Gud er nedlagt i mennesket gjennom skapelsen.¹⁸⁷ I betenkningens kapittel 2 beskrives den kristne spiritualiteten som etterfølgelsesveier. Laugerud skriver at i vest ble mystikk og teologi skilt på slutten av middelalderen, da teologien knyttet seg til universitetsopprettelser i stedet for klostre. En gjenoppdagelse av

¹⁸⁴ *Ja til terningkast og speil* (01.08.2003) [internett]

¹⁸⁵ KM 03/01: 26.

¹⁸⁶ Laugerud 1999: 3.

¹⁸⁷ Laugerud 1999: 3.

kristen mystikk kan la en se den spirituelle arv som ligger i kristendommens historie. Jesus Kristus er kristendommens sentrum, og den kristne er Jesu disippel. I dette ligger det at den kristne kan etterligne Jesus og leve i hans nærhet.¹⁸⁸ Laugerud fremhever etterfølgelse til stillhet til å søke Gud, bønn som å åpne seg for Gud, og meditasjon og kontemplasjon som dialog med Gud og relasjon til Gud. Disse knyttes alle til Jesu eksempel og Bibelens eksempler, og kristendommens kirkelige historie. Betenkningen gjør rede for disse aktivitetene og eksemplene i forhold til teologisk forklaring i mye større detalj enn det er interessant å gjengi her. I stedet vil jeg trekke frem to punkter fra betenkningen som er interessant i forhold til oppgavens tema.

Det første er det jeg forstår som en anmodning til at Kirken i større grad inkluderer trosutøvelse i kirkene utover gudstjenestene. Laugerud skriver at:

Mange mennesker har vanskelig for å sette ord på sin religiøsitet, men finner allikevel et troens språk ved å gå inn i en åpen kirke, tenne et lys, legge ned blomster osv. Kirken bør søke å forstå dette språket, gi det verdi og ta det i bruk ved å skape en større rikdom av symboler og ritualer.¹⁸⁹

Ikke alle kirker har åpningstider utover gudstjenester eller annet arrangement. På Den norske kirkes nettsider opplyses det om kirker som er åpne, mange av dem veikirker. Her skrives det at "[k]irkerommet er et sted der vi kan oppleve 'langsom tid' og møte budskapet fra Gud om at han vil gi oss hvile. Ta en titt på kirkenes interiør og utsmykning, og ha en stille stund med meditasjon og lystenning."¹⁹⁰ Her ser man fremhever nettopp dette med meditativ ro og praksis utover gudstjenestene. Kanskje kan man se Helgerud kirke som et eksempel på det Laugerud her etterspør, idet det her er åpent for at mennesker kan komme inn i kirken, sitte ved ikonet i bønnekroken og kanskje tenne et lys.

Det andre punktet er at Laugerud fremhever sterkt økumeniske perspektiver på den åndelige fornyelsen i Den norske kirke. Han skriver at å søke bakover i kirkens arv er nødvendig, men ikke tilstrekkelig, man må også se hvor det i dag finnes kirker hvis spiritualitet fremstår som autentisk og relevant i møte med menneskers søken. Laugerud skriver:

Det er ikke lenger verken mulig eller tilstrekkelig å innskrenke oppmerksomheten til et bestemt kirkesamfunns eller fromhetsretnings erfaringer. Arbeidet med kirkens åndelige erfaringer må være økumenisk orientert. Retreatbevegelsen, som er forholdsvis ny i Norge, er et eksempel på en fromhetsretning som har oppdaget skattene i østlig ortodoks, såvel som i vestlig katolsk tradisjon, og forener dette med elementer av vår lutherske og pietistiske arv.¹⁹¹

¹⁸⁸ Laugerud 1999: 8.

¹⁸⁹ Laugerud 1999: 16.

¹⁹⁰ *En kirke langs veien*. (udatert) [internett]

¹⁹¹ Laugerud 1999: 8.

Laugerud mener ikke at Den norske kirke ukritisk skal ta til seg elementer fra andre konfesjoner og tradisjoner, men at man kan motta impulser som kombineres med den lutherske kristendommen. Ikoner er, som forklart i kapittel 3, forbundet med økumenikk i Den norske kirke. Kanskje kan man av dette si at det ikke bare er bildene som hentes inn i kirkerommet, men også impulser i forhold til bruken av dem, idet man stiller dem opp for de troendes andakt, på en måte som kan minne om de ortodokse kirkenes bruk av ikoner.

Denne teksten er som nevnt en betenkning utført på oppdrag fra Kirkerådet, og er ikke nødvendigvis Den norske kirkes offisielle mening om kristen spiritualitet. Men betenkningen ble godt mottatt og ansett som noe Kirken må arbeide videre med. I vedtak for satsningsområder for Den norske kirke mellom 2002 og 2005, skrives det at:

Kirken i møte med den åndelige lengsel som var hovedsaken på Kirkemøtet 1999 har betydd mye i vår kirke, bl.a. gjennom impulser til misjon og utdyping av det åndelige liv. Det er viktig at dette følges videre opp (...) Kirkemusikk og andre estetiske uttrykksmidler, for eksempel drama og billedkunst, har stor betydning for menneskers trosliv.¹⁹²

Kirkemøtet fremhever altså at blant annet billedkunst kan bidra i det videre arbeidet med den åndelige fornyelsen i Den norske kirke. Man kan kanskje betrakte ikonene som økumeniske elementer hentet inn i en luthersk kontekst, og bruken av dem, særlig bruken som andaktsbilde eller meditasjonsbilde som resultat av impulser fra ortodoks spiritualitet tilpasset Den norske kirkes lutherske rammer.

5.3.4. Oppsummering

Tidligere i oppgaven har det blitt klart at Bispemøtet karakteriserer ikonene som kirkekunst. I dette kapittelet ble det satt frem en påstand om at det kunstbegrepet Den norske kirke benytter når de omtaler kirkekunst er et kontekstorientert begrep. Kirkekunsten settes inn i et rom som er viet en ganske bestemt funksjon, å være sted for gudstjeneste og rituell aktivitet, et rom som brukes av mennesker som vanligvis befinner seg i rommet for andre grunner enn å se på kunst. Kirkerommet tilfører kunstverket en deltagelse i en større funksjon, idet det ønskes at det aktuelle kunstverk skal bidra til formidlingen av liturgien og det kristne budskap.

I kapittelet har det blitt vist at det finnes et svært begrenset regelverk for bruk av bilder i en luthersk kontekst. Men dette betyr ikke at bilder ikke brukes, for flere av eksemplene gjennomgått i denne oppgaven gjør det veldig klart at ikoner kan tas aktivt i bruk i kirkerommet. Gjennomgangen av eksemplene viste at ikonene, utover den generelle funksjonen de har som kirkekunst, i noen tilfeller også kan sies å ha mer spesifikke roller i

¹⁹² KM 09/01.

kirkerommet, ved at de aktivt tas i bruk av prestene eller menigheten. Her mente jeg å se tre måter på hvilke ikonene tas i bruk i kirkerommet. For det første kan man si at ikonene er dekorative elementer i rommet. Dette er også en generell funksjon som gjelder alle ikonene, men i ulike grader: noen ikoner ble beskrevet som først og fremst dekorasjonsobjekter, ved andre ikoner ble funksjonen som andaktsbilde fremhevet, på bekostning av den dekorative effekten, idet bildene var plassert slik at de var vanskelig synlig fra kirkerommet. Dernest at de brukes aktualiserende eller illustrerende for liturgien. Her delte jeg mellom det som ble sagt og det som ble gjort: noen ikoner ble tatt aktivt i bruk under prekener for å illustrere et tema eller en høytid, andre ble beskrevet som intensjonelt plassert i sammenheng med rituelle aktiviteter. Den tredje bruksmåten er bruken som andaktsbilde. To av ikonene var plassert i egne områder i kirkerommet, i en rolle beskrevet som å sette betrakterne i en spesiell stemning for ettertanke og bønn.

Spesielt bruken som andaktsbilde, men også forbindelsen mellom ikon og liturgi, ble vist å ligne de måtene ikoner tas i bruk på i ortodokse kirke. Også det at ikonene ble innviet kan kalles et likhetstrekk. Her er det at Bispemøtet, ved å vise til bestemmelsene fra konsilet i Nikea i 787, klart understreker en forskjell mellom den ortodokse og den lutherske bruken av bilder, nemlig at bilder i en luthersk kontekst ikke innehar noen kraft og ikke skal veneres slik som er praksis i en ortodoks kontekst.

Mangelen på regelverk viser er at bruk av bilder antageligvis er et tema som Den norske kirke ikke mener behøver stort av regelverk. Om den enkelte prest vil ta ikonet aktivt i bruk under gudstjenesten er opp til denne prests forberedelse og gjennomføring av gudstjenesten. Dette begrenses av rammene Den norske kirkes teologiske ståsted dikterer, som vist gjennom Bispemøtets presisering av hva som er korrekt bruk i forhold til bestemmelsen fra Nikea. Overholdelse av denne bestemmelsen voktes av tjenesteordningen for menighetsprester § 8, og utover dette ser det ut til å være opp til den enkelte kirke hvordan man ønsker å bruke bilder i kirkerommet. Videre dette har jeg foreslått at en generell interesse i Den norske kirke for kristen spiritualitet kanskje kan ha bidratt til at noen av ikonene blir omtalt med henvisning til en rolle i å fremme kirkebrukernes stemning for ettertanke, bønn og meditasjon. Betenkningen *Kirken i møte med den åndelige lengsel i vår tid* fremhever kristen trosutøvelse utover gudstjenestetidene, åpne kirker som gir mulighet for meditasjon, lystenning og stillhet. Kirkemøtet trekker frem blant annet kirkekunsten som å kunne bidra til den åndelige fornyelsen i Den norske kirke.

6. Ikoner i Den norske kirke – Konklusjon

Temaet for denne oppgaven har vært ikoner i Den norske kirke. Ikoner er en bildetype tradisjonelt forbundet med ortodokse kirker, men som i senere tid også har blitt tatt i bruk i kirkerom tilhørende Den norske kirke. Innen dette temaet har jeg tatt sikte på å besvare spørsmålet om hva som er Den norske kirkes syn på ikoner i kirkerommet, sammenlignet med de ortodokse kirkenes syn på ikoner i kirkerommet. Jeg har også villet vise hvordan dette arter seg i konkrete eksempler.

Oppgaven ble inndelt etter tre delspørsmål. Første spørsmål var hvordan Den norske kirke selv forklarer sitt syn på ikoner i kirkerommet. Det andre spørsmålet dreide seg om hvordan konkrete eksempler på ikoner oppstilt i kirkerom tilhørende Den norske kirke i dag ser ut, og hvilke motiver de inneholder. Det tredje spørsmålet var hvordan disse ikoneksemplene plasseres og brukes i kirkerommet. Disse spørsmålene ble besvart i hvert sitt kapittel. Her vil jeg ta utgangspunkt i oppgavens hovedspørsmål, for å gi en mer helhetlig besvarelse i forhold til ulike punkter. Kapittelet som tar for seg spørsmålet om Den norske kirkes egen forklaring på ikonene fungerer overgripende, og som utgangspunkt, for de to kapitlene som tar for seg konkrete eksempler. Jeg vil her dele opp konklusjonen tematisk, slik at jeg punkt for punkt kan vise Den norske kirkes syn på ikoner, sammenligningen med de ortodokse kirkenes syn på ikoner, og vise dette gjennom eksemplene.

6.1. Ikonets definisjonsgrunnlag

Til grunn for denne oppgaven ligger det at ulike bildeteologier sannsynliggjør en forskjell i hvordan man forstår ikoner i Den norske kirke og i de ortodokse kirkene, og dette viser seg i det som er utgangspunktet for definisjonen av ikonet. De ortodokse kirkene forstår og definerer ikoner på grunnlag av bruk og teologi. Her har man en detaljert bildeteologi som de sporer tilbake til oldkirkelige forfattere og kirkefedre. I ortodokse kirker anses ikoner som sidestilt med Skriften som åpenbarer av sannhet: ikonet og Skriften samsvarer med hverandre og formidler det samme. Videre anses ikonene som hellige objekter som inneholder et reelt guddommelig nærvær. Gjennom inkarnasjonen kan det materielle gjøres til bærer av det guddommelige, og ikonet forvandles i løpet av sin tilblivelse til å bli en slik bærer. Solrunn Nes beskriver ikonet som ”eit stykke transformert materie med sakramental karakter – eit

fysisk teikn på eit guddommeleg nærvær.”¹⁹³ Likheten til den avbildede personen, og inskripsjon av denne personens navn, skaper en forbindelse til den avbildede som gjør at han eller hun på et vis faktisk er til stede i bildet. I ortodokse kirker er bruk av ikoner en viktig del av trosutøvelsen, og de anses som å kunne bidra til den enkelte kristnes guddommeliggjøring og nåde.

Mot dette ser man at Den norske kirke forklarer ikonene på en helt annet grunnlag. Her defineres ikoner som ikoner på grunnlag av utseende og historie, som Bispemøtet sier det, ”[b]edømt ut i fra et evangelisk-luthersk syn på kirkekunsten er forskjellen på ikoner og annen billedkunst i utgangspunktet ikke et spørsmål om lære og teologi, men om tradisjon og stil.”¹⁹⁴ I sammenligning med den overnevnte beskrivelsen av ikoners forklaring i en ortodoks kontekst ser man betydelige forskjeller. Den norske kirke fremhever etter Martin Luther prinsippet om *Sola Scriptura*, Skriften alene er autoritet og overlegen andre formidlere. Dette viser at bilder generelt har en underordnet status som ikoner ikke har i ortodokse kirker. Ifølge Martin Luther var ikke bilder hellige objekter, i stedet betraktet han dem som materielle påminnelser av moralske forbilder eller didaktiske redskaper som kunne hjelpe til å opplyse lekfolket, eller understreke spesifikt lutherske argumenter under reformasjonen. Luther ga bildene en rekke konkrete funksjoner, men fratok dem all form for iboende kraft. Bilder generelt er et *adiaphoron* ifølge Luther; de er hverken påbudt eller forbudt, nødvendige eller upassende, og dette er en tanke som gjelder i Den norske kirke i dag. Der hvor ortodoks teologi beskriver ikoner som viktige for den enkeltes nåde, kan de i en luthersk kontekst ikke gjøre noen forskjell fra eller til idet nåden anses som gitt av Gud i gave, og ikke avhengig av konkrete handlinger. Det blir tydelig at den lutherske tradisjon utgjør en ganske annen teologisk kontekst for ikonene enn den ortodokse tradisjonen hvori ikonenes forklaring tidligere har blitt formet. Den norske kirke forklarer ikonene ut fra et kunsthistorisk grunnlag basert på stil og tradisjon, mens de ortodokse kirkene forklarer ikonene ut fra et teologisk grunnlag, basert på bruk og bildeteologi, eller ”lære og teologi”, som Bispemøtet med overnevnte bestemmelse avviser. Denne kunsthistoriske tilnærmingen motiverer og forklarer videre Bispemøtets karakteristikk av ikonene som kirkekunst.

6.2. Ikoner som kirkekunst

Idet Bispemøtet forklarer ikonene som kirkekunst, er Den norske kirkes bruk av dem i kirkerommet forklart etter regelverket, idet regelverket presiserer at ”Kirken kan ta all kunst

¹⁹³ Nes 2000: 16.

¹⁹⁴ BM 22/04.

og alle kunstformer i bruk for gudstjenesterommet og det liturgiske inventar”.¹⁹⁵ Som forklart over beskriver Bispemøtet ikonene som å skille seg fra annen kirkekunst gjennom stil. På denne måten er det bildenes formspråk som gjør at de betegnes som ikoner i en luthersk sammenheng. Under spørsmål om hvilket formspråk dette er, ble det gjennom elleve bildeanalyser vist at betegnelsen ”ikon” i en luthersk kontekst knyttes til bilder som fremstiller et motiv gjennom virkemidler fra tradisjonelt ortodoks formspråk, og at det er dette formspråket som ligger til grunn for å betegne et bilde som et ikon. Det ortodokse utgangspunktet for eksempelikonene i denne oppgaven vises også i motivene: flere av motivene kunne knyttes til ortodokse komposisjonstyper og vanlige motiver. I gjennomgangen av ikonenes formspråk og motiv så man altså en likhet mellom ikonene i den lutherske og ortodokse kontekst idet det er den ortodokse formspråks- og motivtradisjonen som ligger til grunn. Men om man trekker inn igjen Bispemøtets forklaring av utseendet som definerende, ser man at det likevel er forskjeller her. I en ortodoks kontekst hviler ikke betegnelsen ”ikon” på formspråket alene, slik den i stor grad må sies å gjøre i en luthersk kontekst. Formspråket er selvsagt viktig også i den ortodokse konteksten, men utseendet alene gjør ikke et ikon, og omvendt er ikke utseendet strengt nødvendig for at bildet skal være et ikon. Et eksempel som gjorde dette klart er Kari Kotkavaaras kritikk av Leonid Ouspenskys karakteristikk av illusjonistiske ikoner som ikke-autentiske resultater av fremmed vestlig innflytelse. Kotkavaara påpekte at ikonene, tross den illusjonistiske stilen, ble innviet i kirkene og tatt i bruk av de troende på vanlig vis.¹⁹⁶ For brukerne var det altså ikke noe uekte ved dem, selv om formspråket varierte fra eldre ikoner.

Et antall uttalelser har vist at det kunstbegrepet Den norske kirke bruker når de omtaler bilder som kirkekunst er et kontekstorientert begrep. Med ikonenes status som kirkekunst, og kirkens påfølgende frihet til å ta dem i bruk i kirkerommet, følger en forutsetning om at ”kunstverket tjener det kristne budskap, og lar liturgiens egne intensjoner komme til utfoldelse”.¹⁹⁷ Ikonene skal altså stå i forhold til sin kontekst, de skal inkluderes i kirkerommets helhetlige funksjon, ved at de bidrar til forkynnelsen og liturgien. Kirkerommet kan sies å tilføre kunstverket en sakral kontekst, gjennom tilstedeværelsen i et rom reservert for gudstjeneste, og en sakral kvalitet, ved at kunstverket tolkes i sammenheng med denne konteksten. Den andre veien kan man si at kunstverket tilfører kirkerommet noe, gjennom visuelle bidrag til forkynnelsen av det kristne budskap. Flere av eksempelikonenes motiver

¹⁹⁵ Gudstjenestebok for Den norske kirke 1996: del 2, 256.

¹⁹⁶ Kotkavaara 1999: 2.

¹⁹⁷ Gudstjenestebok for Den norske kirke 1996: del 2, 256.

ble vist som å vise direkte til bestemte bibelfortellinger. Idet bildene på denne måten kan betraktes som å visualisere Bibelens fortellinger på kirkens vegger, må de kunne anses som å tjene og formidle det kristne budskap. Det Nye Testaments fortellinger er felles på tvers av konfesjonsgrensene.

Men det er mulig at ikonene oppfattes som lettere tilgjengelig for kirkene, som noe ”annet” enn annen kirkekunst. Som forklart hevder Hans Belting at fra tiden rundt reformasjonen endret bilder i Vesten rolle i forhold til religionen. Martin Luther og de andre reformatorene fratok bildene i kirkene deres kraft, og i stedet for å være knyttet til religionsutøvelsen, ble kirkens bilder karakterisert som kunst. Dette var en tendens som allerede fantes i forhold til bilder utenfor kirkene.¹⁹⁸ Dette, forklarer Graham Howes, endret forholdet mellom kirken og bildeproduksjonen. Kunsten ble skilt ut som en egen sfære i samfunnet, og de store retningene i kunsten utviklet seg i stor grad uavhengig av kirken. Forholdet mellom kirken og kunstverdenen kan sies å ha vært preget av gjensidig skepsis de siste par hundre år. Kunstnerne har vært nødig villt redusere seg selv til illustratører for kirkens trossannheter, og religiøs kunst viser i stedet til kunstnernes avbildninger av en mer generell spiritualitet, fremfor dogmatisk religion. Kirken på sin side har hatt vanskelig for å tilpasse slik kunst til kirkerommet. I en ortodoks kontekst er ikke ikoner kirkekunst. Ifølge et ortodoks syn på ikoner er ikke deres funksjon kontekstavhengig, forutsatt at ikonene er dogmatisk og liturgisk korrekte, følger deres funksjon med bildet, uansett kontekst. Ikonet er av den type bilde som Luther avviste. Innen ortodoks kristendom har man altså fortsatt en type bilde som tilhører, og er en del av, religionen, i vest har disse blitt om til kunst. Det at ikoner kommer inn i norske kirkerom skal ikke dermed forstås som et ønske om å bringe tilbake denne typen bilde, men det kan antydes at man med ikonene unngår problemer knyttet til moderne kunst, idet ikonet er en bildetype som skapes i forhold til religionen, og som er ment å stå i forhold til de ortodokse kirkenes trossannheter, som i mange tilfeller er felles trossannheter. På denne måten er det ikke personlige ideer om generell spiritualitet kirken henter inn i kirkerommet, men bilder som fremstiller bibelfortellinger og avbildninger av jomfru Maria med Jesusbarnet.

6.3. Ikoner som bruksobjekter

Som kirkekunst deltar ikonet i en større funksjon utover seg selv. Men også på et mer spesifikt nivå kan man snakke om ikonenes funksjoner som kirkekunst, idet de også aktivt tas

¹⁹⁸ Belting 1994: 458.

i bruk i kirkerommet. På dette punktet tilbyr Den norske kirke selv nesten ingen retningslinjer, ut over det helt generelle, som Gudstjenestebokens forutsetninger om at kunsten tjener forkynnelsen og liturgien. Dette tyder på at bruk av kirkekunst ikke er et tema Den norske kirke har viet mye oppmerksomhet. Et lite detaljert regelverk i forhold til kirkekunst åpner for den enkelte kirkes skjønn. På denne måten kan man knytte bruken av ikoner, og også anskaffelsen av dem i det hele tatt, til enkeltpersoners og – grupper engasjement, og det blir det opp til den enkelte kirke hva som gjøres, innen Den norske kirkes teologiske rammer. Men ut fra eksempelikonene mener jeg å kunne skissere tre måter på hvilke ikonene tas i bruk i de enkelte kirkene.

Den første bruksmåten kan karakteriseres som generell, nemlig den dekorative funksjonen. Alle bildene har et dekorativt aspekt ved seg, idet det er objekter som utsmykker rommet. Man har sett at Bispemøtet forutsatte kunstnerisk kvalitet. Men som har blitt presisert flere ganger i løpet av oppgaven er ikke bilder i kirkerommet bare dekorative, de skal også ses i forhold til det rommet de er plassert i. Her kan man påpeke en forskjell mellom det lutherske og det ortodokse synet på ikoner. I en ortodoks kontekst er det dekorative aspektet underordnet. Ikonene er først og fremst hellige objekter, og skal behandles og betraktes deretter. De karakteriseres ikke som kirkekunst, de er objekter som skal gjøre det guddommelige nærværende.

Den andre nevnte bruksmåten har jeg kalt liturgisk bruk. Dette betyr at ikonene deltar i den felles aktivitet som utgjør gudstjenesten, som illustrerende, belysende eller aktualiserende. Dette ble gjort på to måter. For det første ble noen av ikonene brukt liturgisk i forhold til formidlingen av ordet. I disse tilfellene så man at bildene ble brakt frem til prekestolen og omtalt i prekenen, og slik illustrerte eller aktualiserte det som ble sagt. I et eksempel ble ikonene også brukt aktualiserende i forhold til bestemte høytider eller merkedager, ved at de under gudstjenesten ble brakt frem til koråpningen hvor de kunne visualisere dagens karakter. Den andre, selvsagt beslektede, formen for liturgisk bruk har jeg beskrevet som aktualisering eller belysning av rituelle handlinger. I disse tilfellene var ikonene knyttet til sentralt inventar i kirkerommet som døpefont og alter, og stod slik i et forhold til gudstjenestens sakramenter. Den liturgiske bruken av ikonene kan settes i forbindelse med Gudstjenestebokens presisering om at ”Kirkerommet skal i første rekke fremme den liturgiske handling og forståelse hos dem som deltar i gudstjenesten”.¹⁹⁹ Av dette kan man forstå at kunstverket, idet det er en del av kirkerommet, kan sies å delta i oppgaven med å understreke

¹⁹⁹ Gudstjenestebok for Den Norske Kirke 1996: del 2, 256.

og gjøre liturgien forståelig, som et element i en større helhet. I den liturgiske bruken av ikonene ser man både likheter og forskjeller mellom den lutherske og den ortodokse kontekst. Ikoner i en ortodoks kontekst anses som å stå i et permanent forhold til liturgiene. I ortodokse kirker er det vanlig å hente frem relevante ikoner ved bestemte høytider, slik som ble gjort i en av eksempelkirkene. Hvorvidt ikoner omtales i prekener i ortodokse kirker eller plasseres med hensyn til rituell aktivitet kan jeg ikke si sikkert, men det virker trolig idet ikonene knyttes til liturgiene slik som de gjør. Forskjellen her ligger i forholdet mellom ikonet og liturgiene. Leonid Ouspensky forklarer at ikonene i det ortodokse kirkerommet tar del i et eneste liturgisk hele, de er ikke tillegg til gudstjenesten og liturgien, men korresponderer fullstendig med den: det mysteriet som utspilles i liturgien og det mysteriet som avbildes i ikonene er ett og det samme.²⁰⁰ I en luthersk kontekst vil ikonets forhold til liturgien i stedet være en av illustrering, ikonet anses ikke som å samsvare til liturgien.

Den tredje bruksmåten jeg nevnte var bruken av ikonet som andaktsbilde eller meditasjonsbilde. Med dette menes bilder som er plassert for å skape andaktsstemning hos betrakteren, eller være fokuspunkt for bønn og meditasjon. Kanskje kan man si om de fleste av ikonene at de har mulighet til å fungere slik i kirkerommet, men to av eksemplene er mer interessante idet det *aktivt* ble tilrettelagt for slik bruk. I disse eksemplene var ikonene plassert i et mer eller mindre separat område i kirkerommet, i et ønske om å lage et rom i rommet hvor den enkelte kunne sitte i ettertanke og bønn. Denne siste bruksmåten er kanskje den mest interessante i forhold til sammenligningen med de ortodokse ikonene, idet man ser en praksis som er svært lik den ortodokse ikonpraksis. Her er det tilrettelagt for en bruk som ligner den ortodokse bruken, hvor rollen som andaktsbilde står svært sentralt. Dette knyttes til venerasjonen av ikonene, som er en viktig del av den ortodokse trosutøvelsen. Men på et teologisk nivå kommer det her opp en viktig forskjell som kanskje ikke er like tydelig på et praktisk nivå. De ytterste rammene for bruk av ikoner i en luthersk kontekst settes av Bispemøtets generelle presisering av korrekt bruk. Her henvises det til bestemmelsen fra Nikea som, slik Bispemøtet gjengir den, stiller kravet om at ”det ikke er bildet i seg selv som æres eller tilbes, men den treenige Gud”.²⁰¹ NfG understreker i forhold til dette at kirken må være nøye med å videreføre denne bestemmelsen.²⁰² Interessant nok er dette den samme bestemmelsen som de ortodokse kirkene viser til i forklaringen av sin bruk av ikonene som andaktsbilde, men likevel er det betydelige forskjeller i hvordan ikonene anses som å fungere

²⁰⁰ Ouspensky og Lossky 1983: 31.

²⁰¹ BM 22/04.

²⁰² Nemnd for Gudstjenesteliv 2004: 8.

i de to kontekstene. Dette viser en klar forskjell i tolkningen av bestemmelsen, som dikterer de to teologiske tradisjonenes syn på hva som er korrekt bruk av ikoner. Bispemøtet presiserer at bildet *i seg selv* ikke skal æres eller tilbes, noe de ortodokse kirkene også står for: bildet som bilde skal ikke æres eller tilbes. Men de ortodokse kirkene leser ut fra bestemmelsen fra Nikea at det finnes et nivå mellom det å ære eller tilbe bildet i seg selv, og det å ære og tilbe Gud, nemlig å ære, men ikke tilbe, bildet som referanse til Gud, å ære Gud via bildet. Bispemøtets generalsekretær Johansen gjør det klart at dette ikke inkluderes i Den norske kirke når han bemerker at den ortodokse kirkes bruk av ikoner er noe ”vi med vår luthersk-pietistiske fornemmelse kan oppfatte som å ’ære’ eller endog å ’tilbe’ selve bildet”.²⁰³ Dette viser at Den norske kirke ikke har rom for en praksis som behandler bilder som hellige bilder. Men samtidig finnes det en vilje til å ta bilder i bruk i forhold til en generell interesse for åndelighet i Den norske kirke. I betenkningen *Kirken i møte med den åndelige lengsel i vår tid* gjøres det rede for muligheter for (å gjenoppdage) en kristen spiritualitet i Den norske kirke. Her fremheves aktiviteter som stillhet, bønn, og meditasjon og kontemplasjon. Økumeniske perspektiver trekkes frem idet Den norske kirke kan lære fra andre konfesjoners forhold til kristen spiritualitet. I sammenheng med dette temaet fremhever Kirkemøtet at også bilder kan tas i bruk som nyttige hjelpemidler. Det kan antydes at ikonene, kanskje spesielt de som oppstilles som andaktsbilder, kan speile en slik interesse i kristen spiritualitet idet de kan betraktes som preget av økumeniske impulser, og stilles opp for kirkebrukernes ettertanke og bønn.

Det denne sammenligningen av bruk viser er at Den norske kirke ikke tar til seg alle aspekter ved denne bildetyper. Formspråk og motivkomposisjoner utgjør de sterkeste likhetene mellom ikonene i de to kontekstene, men andre deler utelates. På et praktisk nivå viser eksemplene stor variasjon i bruken av ikonene. Men i noen av dem, primært de som stilles opp som andaktsbilde, ser man en viss likhet til den ortodokse bruken av ikoner, og kan spekulere i om økumeniske og åndelige interesser og impulser ligger til grunn. Men på et teologisk nivå ligger det at bruken, tross likheter, ikke er den samme. I Bispemøtet redegjørelse for sitt syn på ikoner kommer det klart frem hva de *ikke* står for: Den norske kirke inkluderer ikke den ortodokse bildeteologien, de aksepterer ikke den ortodokse bruken av ikonene, og de anser ikke ikonene som hellige objekter, de er kirkekunst. Den norske kirke anerkjenner at disse bildene er nært knyttet til de ortodokse kirkene, men tilpasser det sin egen teologiske situasjon ved å avvise bildeteologien og bruken av dem. Dette kan kanskje ses som

²⁰³ Johansen 2004: 3.

en parallell til tankene rundt fornyelsen av kirkens spiritualitet: man er villig til å motta impulser fra andre konfesjoner og kirkesamfunn, men tilpasser dem sin egen teologiske tradisjon.

6.4. Ikoner som økumenisk kunst

Et tema som stadig har kommet opp i denne oppgaven er det økumeniske aspektet ved ikonene. Bispemøtet trakk frem økumenikk som et eget punkt i saksreferatet og la vekt på at det økumeniske aspektet ved ikonene kunne ha en positiv effekt i kirkerommet. Et annet svært interessant eksempel på dette aspektet er ikonmalerne. Som nevnt er to av malerne, Solrunn Nes og søster Else-Marie Norland, katolikker. Her ser man altså at katolske malere maler tradisjonelle ortodokse bilder, som har blitt plassert i lutherske kirker. På denne måten møtes tre ulike kristendomsforståelser i ikonenes produksjon, tradisjon og plassering og bruk. Økumenikken ble også knyttet til Den norske kirkes interesse for, og satsning på, kristen spiritualitet nevnt over.

Økumenikk er et tema Den norske kirke generelt vier stor interesse. I det første punktet i uttalelsen *Den norske kirkes identitet og oppdrag*, vedtatt av Kirkemøtet i 2004, forklares det under overskriften ”en verdensomspennende kirke” at:

Den norske kirke er en del av den verdensomspennende kristne kirke som har sitt grunnlag i Jesu liv, død og oppstandelse. I den nikenske trosbekjennelse uttrykkes troen på én, hellig, allmenn og apostolisk kirke. Den består av mennesker som ved dåpen er satt inn i fellesskap med Gud og med hverandre.²⁰⁴

Det første punktet som nevnes i forhold til Den norske kirkes identitet og oppdrag er altså den teologiske forståelsen av kirkebegrepet som ligger til grunn for det økumeniske arbeidet. Videre har andre uttalelser vist at Den norske kirke legger stor vekt på praktisk økumenisk arbeid. Ved Kirkemøtet i 2002 ble det vedtatt at Den norske kirke ønsker sterkere kontakt med, forståelse for, og samarbeid med ortodokse kirker i Europa. I forbindelse med dette generelle økumeniske arbeidet ser man også en tilknytning til kunst. Man ser at Den norske kirke har satt fokus på to interesseområder: interesse for kirkens forhold til kunst, som ble nevnt over, og interesse for økumeniske arbeid. Mellom disse to områdene er økumenisk kirkekunst et tema. I Mellomkirkelig Råds vedtak i forbindelse med kulturmeldingen *Kunsten å være kirke*, etterspør de et klarere økumenisk perspektiv på kirkekunst, en etterspørsel som ble inkludert i Kirkemøtets vurdering og vedtak i forhold til kulturmeldingen. Videre skriver Mellomkirkelig Råd at de ønsker å bidra til at Den norske kirke får kjennskap til kunstuttrykk

²⁰⁴ KM 11/04.

man får del i gjennom økumenisk arbeid. Den norske kirke uttrykker sin åpenhet i forhold til kunst i sin identitet og sitt oppdrag, idet de ”vil la seg utfordre av ulike kunst- og kulturuttrykk, og er beredt til å fornye sin forkynnelse og sine trosuttrykk i møte med samtidens kultur”.²⁰⁵

Slik ser man at den teologiske forståelsen av ordet ”kirke” står sentralt for Den norske kirke. Den ser ikke seg selv bare som en kirkeorganisasjon definert av sine institusjonelle grenser, men det er en viktig del av Den norske kirkes selvforståelse at den er én instans i et verdensvidt kristent fellesskap. Dette anser jeg som svært viktig for forståelsen av ikoner i Den norske kirke. Bispemøtets presiserte den økumeniske verdien i oppstilling av ikoner i kirkerommene, idet ikonene anses som å kunne ”berike gudstjenestelivet og være et vitnesbyrd om at kirken er et verdensvidt fellesskap”.²⁰⁶ Bispemøtet ikke bare anerkjenner ikonmaleriets opprinnelse i en annen kristen tradisjon, men anser det som en *verdi*, idet de anses som å demonstrere at Den norske kirke er en partikulærkirke i et globalt kristent fellesskap. Ikonene kan slik betegnes som visuelle erklæringer om, eller uttrykk for, dette kristne fellesskapet som Den norske kirke i sin teologiske selvforståelse anser seg selv som en del av.

Ut fra det som har blitt nevnt til nå, de ulike definisjonsgrunnlag for ikonet i den lutherske og den ortodokse kontekst, vekten på formspråket som det som gjør bildet til et ikon, og den prinsipielle teologiske forskjellen i forståelsen av bruken av ikonene, kan man spørre om det i det hele tatt er mulig å omtale et ikon i Den norske kirke og et ikon i en ortodoks kirke som samme ting. Det har blitt vist at de er forbundet gjennom formspråk og motiver, og det har blitt foreslått at bruken av dem noen steder kan ha blitt inspirert av ortodokse impulser, men det er tydelig at Den norske kirke og de ortodokse kirkene har en vidt forskjellig forståelse for hva ikonene er og hva de gjør. Aasmund Brynildsen ser ut til å mene at ikoner i de to kontekstene ikke er det samme, idet han sier at ikoner i vestlige museer og samlinger ”slett ikke lenger [er] ikoner i dette ords ortodokse betydning, fordi de er kommet utenfor det kultiske liv og den trosverden som gav dem deres sakrale karakter.”²⁰⁷ Nå er det ikke ikoner i andre konfesjoners kirker Brynildsen her beskriver, men han ser like fullt ut til å mene at ikonene er grunnleggende knyttet til en ortodoks kontekst. Men det er også klart at Den norske kirke anser ikonene som en bildetype fra den ortodokse tradisjonen, idet de med stor vekt fremhever den økumeniske verdien ved dem. Kanskje kan man si at det er

²⁰⁵ KM 11/04.

²⁰⁶ BM 22/04.

²⁰⁷ Brynildsen 1968: 11.

viktig for Den norske kirke at forbindelsen til den ortodokse greinen av kristendommen gjenkjennes og anerkjennes, idet det er denne forbindelsen som gjør ikonet til økumenisk kirkekunst.

6.5. Ikoner i en statlig institusjon

Forklart som kirkekunst inngår ikoner som et spesifikt eksempel i det som kan betegnes som et satsningsområde i Den norske kirke. Mangelen på utfyllende retningslinjer for kunst i kirken antyder at dette ikke har vært et stort interessedrama for Den norske kirke tidligere. Men kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* viser at dette nå endres. I oppdraget for denne meldingen ble det forklart at man ønsket en redegjørelse for kirkens kulturelle rolle i samfunnet, en teologisk refleksjon rundt denne, og en plan for fremtidig kirkelig kultursatsning. Med denne meldingen blir det klart at kunst og kultur er et tema Den norske kirke anser som å kreve utdyping og klargjøring, og at man er interessert i dette som et satsningsområde. Men dette er ikke begrenset til Den norske kirkes egne rammer, men kan betraktes som et større statlig interesseområde. Stortingsmeldingen ”Kulturpolitikk frem mot 2014” fra 2002-2003 fremhever Den norske kirke som en viktig kulturbærer og kulturarena. Som statskirke inkluderes Den norske kirke i Kultur- og kirkedepartementets redegjørelse for den statlige medvirkningen i Norges kulturliv, og her oppfordres Kirken til en bedre kontakt med kunstnermiljøer, for å utnytte et potensial for kunstneriske oppdrag.²⁰⁸ Kirkens egen kulturmelding, *Kunsten å være kirke*, kan sees som å representere nettopp slik en innsats i forhold til Norges kunst- og kulturliv.

Man kan også se den statlige innvirkningen på et annet nivå. Ikoner som tema i Den norske kirke i det hele tatt ble tatt opp etter en henvendelse fra en saksbehandler hos Riksantikvaren. På denne måten ser man at dette er et tema som Bispemøtet tok opp som konsekvens av en faktor utenfor Den norske kirke selv, en annen statlig institusjon. Denne statlige institusjonen har i tillegg myndighet til å påvirke hva som oppstilles som inventar i enkelte kirker. Ås kirke, Glemmen kirke og Grorud kirke er listeførte hos Riksantikvaren, noe som innebærer at saker som gjelder disse kirkene, for eksempel oppstilling av et ikon, skal til rådgivning hos Riksantikvaren før det fattes vedtak av kirkelige myndigheter. Her har altså Riksantikvaren mulighet til å rådgi, men ikke myndighet til å gjøre bestemmelser i forhold til inventaret. Men saker som gjelder kirker som er fredet hos Riksantikvaren, gjennom alder eller andre vedtak, stilles annerledes. Kulturminneloven § 3 første ledd, fastslår at:

²⁰⁸ Stortingsmelding nr. 48 2002 – 2003: 164.

Ingen må - uten at det er lovlig etter § 8 - sette i gang tiltak som er egnet til å skade, ødelegge, grave ut, flytte, forandre, tildekke, skjule eller på annen måte utilbørlig skjemme automatisk fredet kulturminne eller fremkalle fare for at dette kan skje.²⁰⁹

I saker som gjelder disse kirkene har Riksantikvaren altså myndighet til å gi, eller ikke gi, tillatelse til oppstilling av ikoner. Ingen av kirkene nevnt i denne oppgaven er fredede, men eksempelet Gamle Aker kirke, beskrevet i kapittel 3, gjorde Riksantikvarens myndighet tydelig. Her ble også Riksantikvarens holdning til ikoner i kirkerom tilhørende Den norske kirke klar. Ikonene i Gamle Aker kirke ble av konsulent Sigrid Christie beskrevet som fremmede og mulig fremmedgjørende i Den norske kirkes tradisjon, i den grad at de kan gå mot Den norske kirkes kulturelle identitet.²¹⁰ Den norske kirke, gjennom Bispemøtet, presenterer et helt annet syn på ikonene. Bispemøtets generalsekretær Knut Erling Johansen protesterer mot Riksantikvarens henvendelse at:

Det kan synes som om henvendelsen fra Riksantikvaren er styrt av et *puristisk* utgangspunkt: Norsk kirkekunst er noe enhetlig og fast, som må vernes mot det ”hybride”, in casu ikoner. Dessuten sås det tvil om norske kirkegjengeres resepsjons- eller persepsjonsevne i møte med ikoner som noe fremmedartet. Om dette siste må vi vel ganske enkelt kunne slå fast at det vitner om et uhyre defensivt kunstsyn, som, hvis det skulle tas til følge, ville undergrave enhver kunstnerisk fornyelse, i kirken som ellers. (Johansens kursivering)²¹¹

Dette er altså et tema Den norske kirke og Riksantikvaren er uenig om, de to institusjonene har svært ulike syn på ikoner i kirkerommet. I Norge er det i dag 220 kirker som er fredet etter kulturminneloven. Selv om Den norske kirke har et positivt syn på ikoner, er det ikke kirkens holdning til ikoner som vil være avgjørende i en eventuell sak om ikoner i disse kirkene, det vil være avhengig av Riksantikvarens godkjenning. Slik kan Riksantikvarens negative holdning til ikoner i norske kirkerom bli en påvirkende faktor i oppstilling av ikoner i kirker tilhørende Den norske kirke. Som statskirke er det ikke bare opp til Den norske kirke hva som utgjør inventaret i kirkerommet, det kan også være avhengig av Riksantikvaren som en ytre statlig institusjon.

Det vil bli interessant å se hva som skjer i forhold til oppstilling og bruk av ikoner i Den norske kirke i fremtiden. Dette kan avhenge av hvordan Den norske kirke i tiden fremover stiller seg til det økumeniske arbeidet; om dette vil fortsette som i dag, eller om man vil se en større eller mindre satsning på dette området. Den store vekten som Den norske kirke legger på det økumeniske arbeidet i dag, antyder at dette er et tema som vil fortsette å være av stor

²⁰⁹ Lov 9.juni 1978 nr. 50 om kulturminner (Kulturminneloven)

²¹⁰ Riksantikvarens brev til Gamle Aker menighetsråd av 22.05.1995, ved saksbehandler Jens Christian Eldal, med vedlegg.

²¹¹ Johansen 2004: 2.

interesse. I sammenheng med den økumeniske interessen er det også interessant å se hvordan Den norske kirke videre stiller seg til impulser fra andre konfesjoner og kirketradisjoner i dens fokus på åndelig fornyelse. Det har også blitt vist at Den norske kirke i dag legger en stor vekt på kontakt og samarbeid med Norges kunst- og kulturmiljøer. Denne satsningen kan muligvis drive frem en mer detaljert bildeteologi og en klargjøring av Den norske kirkes syn på kunst generelt. Disse faktorene kan også påvirkes av Den norske kirkes fremtidige forhold til staten. Den nåværende statskirkeordningen er i dag er under debatt. Hvis kirke og stat skilles vil man kanskje se endringer i beslutningsprosesser og bestemmelser i forhold til kirkeinventar. For eksempel vil Riksantikvaren antageligvis fortsatt ha en ordning for å bevare kirkebygningene, men det er uvisst hvilken myndighet Riksantikvaren vil ha i forhold til kirkenes inventar.

7. Litteraturliste

Primærkilder

BM 22/04 – Bispemøtets sak 22 – ”Ikoner i kirkerommet” i protokoll fra Bispemøtet 8. – 9. september, 2004.

<<http://kirken.no/?event=DoLink&famID=6744>>, <07.05.2007>

En kirke langs veien. (udatert) [internett] Tilgjengelig fra Den norske kirkes internettsider:

<<http://www.kirken.no/?event=doLink&famID=6909>>, <06.05.2007.>

Forskrift 19. oktober 1990 nr. 4983 om tjenesteordning for menighetsprester.

<<http://www.lovdato.no/cgi-wift/ldles?doc=/sf/sf/sf-19901019-4983.html>>,

<11.05.07>

Glemmen menighetsblad. Mottatt i papirkopi fra daglig leder ved Glemmen menighetskontor

<22.11.06>

Gudstjenestebok for Den Norske Kirke. 1996. Verbum (Andaktsbokselskapet), Oslo.

Ikonet i Helgerud kirke (29.01.07) [internett]. Tilgjengelig fra Helgerud kirkes internettsider

<<http://helgerud-menighet.no/index.jsp?showmenu=-1&page=7722>>, <06.05.2007>

Ja til terningkast og speil (01.08.2003) [internett] Tilgjengelig fra Den norske kirkes

internettsider: <<http://kirken.no/?event=showNews&FamId=4784>>, <06.05.2007.>

Johansen, Knut Erling, 2004: Notat til BM 09/04, sak 22/04 – ”Ikoner i kirkerommet”.

Mottatt per e-post fra Bispemøtets Seniorsekretær <07.09.2006.>

KM 03/01 – Kirkemøtets sak 3 – ”Årsmelding for de sentralkirkelige råd, 2000”, 2001.

<<http://kirken.no/?event=DoLink&famID=6712>>, <07.05.2007>

KM 09/01 – Kirkemøtets sak 9 – ”Vedtak: Satsningsområder for Den norske kirke”, 2001.

<<http://kirken.no/?event=DoLink&famID=6712>>, <07.05.2007>

KM 10/02 – Kirkemøtets sak 10 – ”Vedtak: Den norske kirke – Kirke i Europa”, 2002.

<<http://kirken.no/?event=DoLink&famID=6713>>, <01.05.2007>

KM 11/04 – Kirkemøtets sak 11 – ”Den norske kirkes identitet og oppdrag. Uttalelse til regjeringens stat – kirke-utvalg”, 2004.

<<http://kirken.no/?event=DoLink&famID=6714>>, <01.05.2007>

KM 07/05 – Kirkemøtets sak 7 – ”Vedtak: Kunsten å være kirke – Kirkelig kulturmelding”, 2005.

<<http://kirken.no/?event=DoLink&famID=6715>>, <07.05.2007>

Laugerud, Tore, 1999: *Kirken i møte med den åndelige lengsel i vår tid*.

<<http://kirken.no/?event=doLink&famID=6923>>, <01.05.2007>

Lov 9.juni 1978 nr. 50 om kulturminner (Kulturminneloven)

<<http://www.lovdatab.no/all/hl-19780609-050.html#3>>, <08.05.2007>

Lov 6.juli 1996 nr.31 om Den norske kirke (Kirkeloven)

<<http://www.lovdatab.no/all/hl-19960607-031.html>>, <07.05.2007>

MKR 30/05 – Mellomkirkelig Råds sak 30 – ”Kulturmelding for Den norske kirke”, i protokoll fra møte i Mellomkirkelig Råd 26. – 27. mai 2005

<<http://kirken.no/?event=DoLink&famID=6816>>, <19.04.2007>

Nemnd for Gudstjenesteliv, 2003: Betenkning til BM 09/04, sak 22/04 – ”Ikoner i kirkerommet”. Mottatt per e-post fra Bispemøtets Seniorsekretær <07.09.2006.>

Norske Kirkeakademier, 2005: *Kunsten å være kirke. Om kirke, kunst og kultur*. Verbum Forlag, Oslo.

Riksantikvarens brev til Oslo Bispedømmeråd av 18.03.1998, ved saksbehandler Oddbjørn Sørmoen. Mottatt per e-post fra Riksantikvarens Postmottak <17.10.2006>

Riksantikvarens brev til Gamle Aker menighetsråd av 22.05.1995, ved saksbehandler Jens Christian Eldal, med vedlegg. Mottatt per e-post fra Riksantikvarens Postmottak <11.05.2007>

St.meld. nr. 48: Kulturpolitikk fram mot 2014. Kultur- og kirkedepartementet, 2002 – 2003.
<<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20022003/Stmeld-nr-48-2002-2003-.html?id=432632>>, <08.07.2007>

Tofte, Rolf, 1988: *Ikon-kunstneren*. Intervju. [Internett] *Bergens Tidende*, 24. desember 1988.
Tilgjengelig fra <<http://ikonmaleri.no/>>, <09.05.07>.

Sekundærlitteratur

Belting, Hans, 1994: *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*.
The University of Chicago Press. Chicago og London.

Bibelen. 1978. Det Norske Bibelselskap.

Binns, John, 2002: *An introduction to the Christian Orthodox Churches*. Cambridge
University Press. Cambridge.

Bradow, King, 1965: "Eastern Orthodox Church and Lutheranism" i Julius Bodensieck
(Red.), *The Encyclopedia of the Lutheran Church, Vol. 1*. Augsburg Publishing House.
Minneapolis. 741 – 746.

Brenske, Stefan, 2005: *Ikonen und die Moderne / Icons and Modern Art*. Verlag Schnell &
Steiner. Regensburg

Brynildsen, Aasmund, 1963: "Efterord" i Nicolaus Cusanus: *Om den skjulte Gud*,
oversettelse og etterord ved Aasmund Brynildsen. Servolibris. Oslo. 27 – 64.

Brynildsen, Aasmund, 1968: *De hellige ikoner*. Dreyers Forlag. Oslo.

Christie, Sigrid, 1973: *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800*. Bind 1. I verket *Norges
kirker*. Forlaget Land og Kirke. Oslo

Danbolt, Gunnar, 2001: *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Det
norske samlaget. Gjøvik.

Danbolt, Gunnar, 2003: *Vi så hans herlighet*. Avenir Forlag. Oslo.

- Danbolt, Gunnar**, 2005: "Kunst og oppstandelse – Noen refleksjoner omkring kirke og kunst". *Kirke og Kultur*, No. 3, 2005. 343 – 353.
- Danielsen, Ruth**, 2004: "Reformasjonen i bilder: reformasjonsmaleren Lucas Cranach som didaktiker", *Høgskolen i Østfold. Rapport*, 2004:1. 1 – 71.
- Duggan, Lawrence G.**, 1989: "Was art really the 'book of the illiterate'?" i *Word and Image*, Vol.5, No.3, 1989. 227 – 251.
- Giakalis, Ambrosios**, 2005: *Images of the Divine. The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*. Brill. Leiden/Boston.
- Gotfredsen, Lise**, 1987: *Bildets formspråk*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Howes, Graham**, 2007: *The Art of the Sacred. An Introduction to the Aesthetics of Art and Belief*. I.B. Tauris. London og New York.
- Kaufman, Thomas DaCosta**, 2002: "National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments in the Historiography of Art". I Michael Ann Holly og Keith Moxey (Red.) *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Yale University Press. New Haven/London.
- Kiilerich, Bente og Torp, Hjalmar**, 1998: *Bilder og billedbruk i Bysants. Trekk av tusen års kunsthistorie*. Grøndahl og Dreyers Forlag. Oslo.
- Kleiner, Fred S., Mamiya, Christin J. og Tansey, Richard**, 2001: *Gardner's Art Through the Ages*. Harcourt College Publishers. Orlando.
- Koerner, Joseph Leo**, 2004: *The Reformation of the Image*. University of Chicago Press. Chicago.
- Kotkavaara, Kari**, 1999: *Progeny of the Icon. Émigré Russian Revivalism and the Vicissitudes of the Eastern Orthodox Sacred Image*. Åbo Akademis Förlag. Åbo.
- Laugerud, Henning**, 2001: "Fortidens blikk. Noen refleksjoner omkring bilder, tolkning og forståelse" i *Transfigurasjon. Nordisk tidsskrift for kunst og kristendom*, 3. årgang, Nr.1, 2001. 7 – 22.
- Lindberg, Carter** (Red.), 2000: *The European Reformations Sourcebook*. Blackwell. Oxford.

- Lossky, Vladimir**, 1991: *The Mystical Theology of the Eastern Church*. James Clarke & Co. Cambridge.
- Lucie-Smith, Edward**, 2003: *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms*. Thames & Hudson Ltd. London.
- Luther, Martin**, 2001: *Lille og store katekisme*. Oversatt av Sigurd Hjelde. De Norske Bokklubbene. Gjøvik.
- Morgan, David**, 1993: "Imaging Protestant Piety: The Icons of Warner Sallman" i *Religion and American Culture*, Vol. 3, No. 1. 29 – 47.
- Nes, Solrunn**, 2000: *Mysteriets formspråk*. Fagbokforlaget/Alma Mater. Bergen.
- Ouspensky, Leonid og Lossky, Vladimir**, 1983: *The meaning of icons*. St Vladimir's Seminary Press. New York.
- Palmer, Lee Wandel**, 1995: *Voracious idols and violent hands: Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg, and Basel*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Pettersson, Per**, 1984: *Ikoner: En introduktion*. Liber Förlag. Stockholm.
- Piepkorn, Arthur Carl**, 1965: "Grace" i Julius Bodensieck (Red.), *The Encyclopedia of the Lutheran Church*, Vol. 2. Augsburg Publishing House. Minneapolis. 947 – 958.
- Rasmussen, Tarald og Thomassen, Einar**, 2002: *Kristendommen. En historisk innføring*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Stuart, John**, 1975: *Ikons*. Faber and Faber. London.
- Theodor Studita**, 1981: *On the Holy Icons*. Oversatt av Catharine P. Roth. St. Vladimir's Seminary Press. New York.
- Tollefsen, Torstein**, 2001: *Teologi i farger. Ikoner i Norge*. Verbum Forlag. Oslo.
- Wallace, Donald Mackenzie**, 2006: *Russia*. (1905) Champaign Ill. Boulder Colo: Project Gutenberg NetLibrary [E-bok]. Tilgjengelig fra Ebrary <09.05.2007>.